

**Enrique Vila-Matas**  
**BARTLEBY**  
**E COMPAGNIA**



*Un impiegato metà Pessoa e metà Kafka scrive un diario fatto di note a piè di pagina a commento di un testo fantasma. Con piglio pacato e una raffinata stringatezza stilistica va a caccia di "bartleby", esseri che ospitano dentro di sé una profonda negazione del mondo e prendono il nome del famoso scrivano di Melville che preferiva non fare e non parlare. I bartleby finiscono per non scrivere nulla pur avendo tutto il talento necessario, oppure, se esordiscono, rinunciano presto alla scrittura. Un libro ironico ma anche incantato dal sortilegio della parola.*



**ENRIQUE  
VILA-MATAS  
BARTLEBY  
E COMPAGNIA**

Traduzione di Danilo Manera

Feltrinelli

Titolo dell'opera originale  
BARTLEBY Y COMPANÍA  
© Enrique Vila-Matas, 2000

Traduzione dallo spagnolo di  
DANILO MANERA

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano  
Prima edizione ne "I Narratori" aprile 2002  
Prima edizione nell'Universale Economica" aprile 2009

Stampa Grafica Sipiel Milano

ISBN 978-88-07-721.06-9

*A Paula de Parma*



La gloria o il merito di certi uomini consiste  
nello scrivere bene; quello di altri consiste  
nel non scrivere affatto.

JEAN DE LA BRUYÈRE





Non ho mai avuto fortuna con le donne, sopporto con rassegnazione una penosa gobba, non mi resta un solo parente stretto vivo, sono un povero solitario che lavora in un ufficio spaventoso. Per il resto, sono felice. Oggi più che mai, perché do inizio - in data 8 luglio 1999 - a questo diario che sarà al contempo un quaderno di note a piè di pagina a commento di un testo invisibile che spero possa dimostrare la mia bravura come cercatore di bartleby.

Venticinque anni fa, quand'ero molto giovane, pubblicai un romanzetto sull'impossibilità dell'amore. Da allora, a causa di un trauma che spiegherò più avanti, non avevo mai più scritto, anzi avevo rinunciato radicalmente a farlo, diventando un bartleby, e da lì nasce il mio interesse di vecchia data per loro.

Tutti conosciamo i bartleby: sono quegli esseri che ospitano dentro di sé una profonda negazione del mondo. Prendono il nome dallo scrivano Bartleby, l'impiegato di un racconto di Herman Melville che non è stato mai visto leggere nemmeno un giornale e che, per lunghi intervalli di tempo, se ne resta in piedi a guardare fuori dalla pallida finestra che c'è dietro un paravento, rivolto verso un muro di mattoni di Wall Street. Bartleby non beve mai birra, tè o caffè come gli altri; non è mai andato da nessuna parte, giacché abita nell'ufficio, dove trascorre persino le domeniche; non ha mai detto chi è, né da dove viene, né se ha dei familiari a questo mondo; quando gli si

domanda dove è nato o gli si affida un lavoro o gli si chiede che racconti qualcosa di sé, risponde invariabilmente:

"Preferirei non farlo".

Già da parecchio tempo indago sull'ampio spettro della sindrome di Bartleby in letteratura, da parecchio tempo studio il morbo, il male endemico delle lettere contemporanee, la pulsione negativa o l'attrazione per il nulla che fa sì che certi creatori, pur avendo una coscienza letteraria molto esigente (o forse proprio per questo), finiscano per non scrivere nulla; oppure scrivano uno o due libri e poi rinuncino alla scrittura; oppure ancora, dopo aver avviato senza problemi un *work in progress*, si ritrovino un giorno letteralmente paralizzati per sempre.

L'idea di seguire le tracce della letteratura del No, quella di Bartleby e compagnia, è nata martedì scorso in ufficio, quando mi è sembrato che la segretaria del capo dicesse a qualcuno al telefono:

"Il signor Bartleby è in riunione".

Mi sono messo a ridere da solo. Risulta difficile immaginare Bartleby in riunione con qualcuno, immerso, ad esempio, nell'atmosfera tesa di un consiglio d'amministrazione. Ma non è invece così difficile - è ciò che mi propongo di fare in questo diario o note a piè di pagina - riunire un buon numero di bartleby, cioè un bel gruppo di scrittori colpiti dal male, dalla pulsione negativa.

Ovviamente ho sentito "Bartleby" mentre avrei dovuto sentire il cognome, molto simile, del mio superiore. Ma l'equivoco è stato quantomai opportuno, perché mi ha rimesso in moto di colpo. Sicché, dopo venticinque anni di silenzio, mi sono deciso finalmente a tornare a scrivere, concentrandomi sui diversi segreti ultimi di alcuni dei più seducenti casi di creatori che hanno rinunciato alla scrittura.

Mi accingo dunque a passeggiare nel labirinto del No, lungo i sentieri della più inquietante e attraente tendenza delle letterature contemporanee: una tendenza che offre l'unica strada rimasta aperta all'autentica creazione letteraria; una tendenza che, aggirandosi intorno all'impossibilità della scrittura, si interroga su cosa essa sia e dove si trovi; una tendenza che dice la verità sulla prognosi grave, ma estremamente stimolante, della letteratura di questa fine millennio.

Solo dalla pulsione negativa, solo dal labirinto del No può sorgere la scrittura dell'avvenire. Ma come sarà tale letteratura? Poco fa, con un bel po' di malizia, me lo ha chiesto un collega dell'ufficio.

"Non lo so," gli ho risposto. "Se lo sapessi, la farei io stesso."

Vedremo se sono capace di farla. Sono convinto che solo setacciando il labirinto del No si possono intravedere le strade ancora percorribili per la scrittura che verrà. Vedremo se sono capace di indicarle. Scriverò note a piè di pagina che commenteranno un testo invisibile, ma non per questo inesistente, giacché tale testo fantasma potrebbe benissimo finire per rimanere come in sospensione sulla letteratura del prossimo millennio.

## 1.

Robert Walser sapeva che scrivere che non si può scrivere è comunque scrivere. E tra l'uno e l'altro dei suoi molti impieghi da dipendente - commesso in una libreria, segretario di un avvocato, contabile in una banca, operaio in una Fabbrica di macchine da cucire, e infine maggiordomo in un castello della Slesia -, Robert Walser ogni tanto si ritirava a Zurigo, nella "Camera di Scrittura per Inoperosi" (il nome non potrebbe

essere più walseriano, ma è autentico), e lì, seduto su un vecchio sgabello, all'imbrunire, alla fioca luce di una lampada a petrolio, si serviva della sua aggraziata calligrafia per lavorare da copista, per fare il "bartleby".

Tutta l'esistenza di Walser, non solo la sua attività di copista, ci fa pensare al personaggio del racconto di Melville, lo scrivano che passava ventiquattr'ore al giorno in ufficio. Roberto Calasso nota che esseri come Walser e Bartleby, che imitano l'apparenza dell'uomo giudizioso e comune, ospitano invece un'allarmante tendenza alla negazione del mondo. Tanto più radicale quanto meno percepibile, il soffio della distruzione passa spesso inosservato per la gente che vede nei bartleby degli esseri grigi e bonaccioni. "Per molti, Walser, l'autore di *Jakob von Gunten* e inventore dell'Istituto Benjamenta," scrive Calasso, "continua a essere una figura familiare e si può addirittura arrivare a leggere che il suo nichilismo è borghese ed elveticamente bonario. Invece è un personaggio remoto, una via parallela della natura, un filo quasi impossibile da discernere. L'obbedienza di Walser, come la disobbedienza di Bartleby, presuppone una rottura totale (...). Copiano, trascrivono scritture che li attraversano come una lamina trasparente. Non enunciano niente di speciale, non si sforzano di modificare. Non mi sviluppo, dice Jakob von Gunten. Non voglio cambiamenti, dice Bartleby. Nella loro affinità si rivela l'equivalenza tra il silenzio e un certo uso decorativo della parola."

Tra gli scrittori del No, quella che potremmo chiamare la sezione degli scrivani è fra le più strane e quella che forse mi tocca di più. E questo perché, venticinque anni fa, ho sperimentato personalmente la sensazione di cosa significa essere un copista. E stato molto brutto. Io ero allora giovanissimo e mi sentivo molto orgoglioso di aver pubblicato un libro sull'impossibilità di amare. Ne regalai una copia a mio padre

senza prevedere le terribili conseguenze che ciò avrebbe avuto per me. Ovvero che, pochi giorni dopo, mio padre, avendo interpretato con gran fastidio il mio libro come un memoriale di accuse contro la sua prima moglie, mi obbligò a scriverle una dedica, dettata da lui, sulla copia che gli avevo regalato. Mi opposi come potevo a una simile idea. La letteratura era precisamente - come nel caso di Kafka - l'unico modo che avevo per conquistarmi l'indipendenza da mio padre. Lottai come un folle per non scrivere quel che voleva dettarmi. Ma finii per cedere, e fu orribile sentirmi un copista agli ordini di un dettatore di dediche.

Questo incidente mi lasciò così abbattuto che sono rimasto venticinque anni senza scrivere più nulla. Poco tempo fa, qualche giorno prima di sentire quel "Il signor Bartleby è in riunione", ho letto un libro che mi ha aiutato a riconciliarmi con la condizione di copista. Credo che il riso e il divertimento occasionatimi dalla lettura di *Istituto Pierre Menard* mi abbiano aiutato a preparare il terreno per la mia decisione di superare il vecchio trauma e rimettermi a scrivere.

*Istituto Pierre Menard*, un romanzo di Roberto Moretti, è ambientato in una scuola in cui insegnano a dire di "no" a più di mille proposte, dalla più assurda alla più appetibile e difficile da rifiutare. Si tratta di un romanzo in chiave umoristica che fa una parodia molto sagace dell'Istituto Benjamenta di Robert Walser. Infatti, tra gli alunni dell'istituto ci sono lo stesso Walser e lo scrivano Bartleby. Nel romanzo non succede quasi nulla, tranne che, finiti gli studi, tutti gli alunni del Pierre Menard escono di lì trasformati in esperti e allegri copisti.

Ho riso molto con quel romanzo, continuo ancora a ridere. Proprio adesso, ad esempio, rido mentre scrivo queste righe, perché mi viene da pensare che sono uno scrivano. Per pensarlo e immaginarlo meglio, mi metto a copiare una frase a caso di Robert Walser, la prima che trovo aprendo uno

qualunque dei suoi libri: "Per la brughiera ormai buia passeggia un viandante solitario". Copio questa frase e subito dopo mi metto a leggerla con accento messicano, e rido da solo. E poi mi viene da ricordare una storia di copisti in Messico: quella di Juan Rulfo e Augusto Monterroso, che per anni furono scrivani in un lugubre ufficio in cui, secondo le mie fonti, si comportavano sempre come veri e propri bartleby. Avevano paura del capufficio perché questi aveva la mania di stringere la mano ai suoi impiegati alla fine di ogni giornata lavorativa. Rulfo e Monterroso, copisti a Città del Messico, spesso si nascondevano dietro una colonna perché pensavano che il capo non volesse congedarsi da loro, ma *congedarli* per sempre.

Questo timore della stretta di mano mi riporta alla storia della stesura di *Pedro Pàramo*, che il suo autore, Juan Rulfo, rivelando la sua condizione umana di copista, spiegò così: "Nel maggio del 1954 comprai un quaderno scolastico e trascrissi il primo capitolo di un romanzo che per anni aveva preso forma nella mia testa (...). Non so ancora da dove uscirono le intuizioni alle quali devo *Pedro Pàramo*. Fu come se qualcuno me lo dettasse. All'improvviso, in mezzo alla strada, mi veniva un'idea e la annotavo su foglietti verdi e azzurri".

Dopo il successo del romanzo che scrisse come se fosse un copista, Rulfo per trent'anni non scrisse più nulla. Frequentemente il suo caso è stato paragonato a quello di Rimbaud che, dopo aver pubblicato il suo secondo libro a diciannove anni, abbandonò le lettere e si dedicò all'avventura fino alla sua morte, avvenuta due decenni dopo.

Per un certo periodo di tempo, il panico per il licenziamento tramite la stretta di mano del capufficio convisse in Rulfo con la paura delle persone che si avvicinavano per dirgli che doveva pubblicare altro. Quando gli domandavano perché non scriveva più, soleva rispondere:

"È che è morto lo zio Celerino, quello che mi raccontava le storie".

Suo zio Celerino non era affatto un'invenzione. Esisteva veramente. Era un ubriaccone che si guadagnava da vivere cresimando bambini. Rulfo lo accompagnava spesso e ascoltava le storie fantasiose, per la maggior parte inventate, che raccontava sulla sua vita. I racconti di *La pianura in fiamme* furono sul punto di intitolarsi *I racconti dello zio Celerino*. Rulfo smise di scrivere poco dopo la morte di questi. La scusa dello zio Celerino è tra le più originali che conosco fra quelle che gli scrittori del No hanno formulato per giustificare il loro abbandono della letteratura.

"Perché non scrivo?" si sentì Juan Rulfo dire a Caracas nel 1974. "Perché è morto lo zio Celerino, che mi raccontava le storie. Chiacchierava sempre con me. Ma era molto bugiardo. Mi raccontava menzogne allo stato puro, e quindi, naturalmente, ho scritto menzogne allo stato puro. A volte mi parlava della miseria in cui era vissuto. Ma lo zio Celerino non era tanto povero. Essendo un uomo rispettabile, come disse l'arcivescovo delle sue parti, fu designato per cresimare i bambini, di paese in paese. Perché quelle erano terre pericolose e i sacerdoti avevano paura ad andarci. Io accompagnavo spesso lo zio Celerino. In ogni luogo dove arrivavamo c'era un bambino da cresimare, e lui veniva pagato per farlo. ' Tutta questa storia non l'ho scritta, però magari un giorno lo farò. E interessante quel nostro vagabondare di villaggio in villaggio, a cresimare creature, dando loro la benedizione di Dio e cose simili, no? E per di più, lui era ateo."

Ma Juan Rulfo non usava solo la scusa di suo zio Celerino per giustificare il fatto di non scrivere. A volte ricorreva ai fumatori di spinelli.

"Adesso," diceva, "persino i fumatori di marijuana pubblicano libri. Così ci sono in giro molti libri piuttosto strani, 110? Io ho preferito mantenere il silenzio."

Intorno al mitico silenzio di Juan Rulfo, Monterroso, suo buon amico nell'ufficio di copisti messicani, scrisse una favola pungente, *La volpe è più saggia*. In essa si racconta di una Volpe che scrisse due libri di successo e si ritenne così soddisfatta da far passare anni e anni senza scrivere più niente. Gli altri cominciarono a mormorare e a chiedersi cosa succedeva alla Volpe e quando la incontravano alle feste le si avvicinavano per dirle che doveva pubblicare qualcos'altro. Ma se ho già pubblicato due libri, diceva la Volpe annoiata. Due ottimi libri, le rispondevano, proprio per questo devi pubblicarne uno nuovo. La Volpe non lo diceva, ma pensava che la gente in realtà voleva vederla pubblicare un libro brutto. Ma siccome era la Volpe, non lo fece.

Trascrivere la favola di Monterroso mi ha ormai definitivamente riconciliato con la felice sorte del copista. Addio per sempre al trauma che mi ha procurato mio padre. Non c'è niente di male a essere un copista. Copiando qualcosa, si entra a far parte della stirpe di Bouvard e Pécuchet (i personaggi di Flaubert) o di Simon Tanner (con il suo creatore Walser in controluce) o dei funzionari anonimi del tribunale kafkiano.

Essere copista, inoltre, significa avere l'onore di appartenere alla costellazione Bartleby. Preso da questa gioia, qualche minuto fa ho chinato la testa e mi sono inabissato in altri pensieri. Ero a casa mia, ma mi sono mezzo addormentato trasferendomi in un ufficio di copisti a Città del Messico. Leggii, tavoli, sedie, poltrone. In fondo, una grande finestra oltre la quale giaceva, buttato là, un frammento del paesaggio di Cornala. E ancora più in fondo, la porta d'uscita e il mio capo che mi tendeva la mano. Era il mio capo del Messico o il mio capo reale? Breve confusione. Io, che stavo temperando



matite, mi rendevo conto che prestissimo sarei andato a nascondermi dietro una colonna. Quella colonna mi ricordava il paravento dietro al quale si nascondeva Bartleby quando ormai avevano smantellato l'ufficio di Wall Street in cui viveva.

Mi dicevo d'un tratto che, se qualcuno mi avesse scoperto dietro la colonna e avesse voluto sapere cosa facevo lì, avrei risposto allegramente che ero il copista che lavorava con Monterroso, che a sua volta lavorava per la Volpe.

"E questo Monterroso è anche lui, come Rulfo, uno scrittore del No?"

Pensavo che avrebbero potuto farmi questa domanda in qualunque momento. E avevo già la risposta pronta:

"No. Monterroso scrive saggi, mucche, favole e mosche. Scrive poco, ma scrive".

Dopo aver detto questo, mi sono svegliato. Allora si è impossessata di me una voglia incontenibile di trascrivere il mio sogno su questo quaderno. Euforia tipica del copista.

Per oggi basta. Continuerò domani con le mie note a pie di pagina. Come scrisse Walser in *jakob von Gunten*: "Per oggi è necessario che smetta di scrivere. Mi eccita troppo. E le lettere ardono e ballano davanti ai miei occhi".

## 2.

Se la scusa dello zio Celerino era una giustificazione convincente, si può dire lo stesso di quella che adoperava lo scrittore spagnolo Felipe Alfau per non rimettersi a scrivere. Questo signore, nato a Barcellona nel 1902 e morto qualche mese fa nel sanatorio di Queens a New York, trovò nella sua esperienza di latino che impara l'inglese la giustificazione

ideale per un prolungato silenzio letterario durato cinquantun anni.

Felipe Alfau emigrò negli Stati Uniti durante la Prima guerra mondiale. Nel 1928 scrisse il suo primo romanzo, *Locos. A Comedy of Gestures*. L'anno seguente pubblicò un libro per bambini, *Old Tales from Spain*. Poi cadde in un silenzio alla Rimbaud o alla Rulfo. Fino a quando, nel 1948, pubblicò *Chromos*, al quale seguì un impressionante e definitivo silenzio letterario.

Alfau, una sorta di Salinger catalano, si nascose nell'ospizio di Queens e, ai giornalisti che alla fine degli anni ottanta cercavano di intervistarli, diceva, in perfetto stile da scrittore schivo: "Il signor Alfau si trova a Miami".

In *Chromos*, con parole simili a quelle di Hofmannsthal nel suo emblematico testo del No, *Lettera di Lord Chandos* (dove costui desiste dalla scrittura perché dice di aver perso la facoltà di pensare o parlare coerentemente di qualunque cosa), Felipe Alfau spiega la sua rinuncia a scrivere nel modo seguente: "Dopo aver imparato l'inglese cominciano le complicazioni. Per quanto ci provi, arrivi sempre a questa conclusione. Ciò si può applicare a tutti, a quelli che lo parlano dalla nascita, ma soprattutto ai latini, spagnoli compresi. Si manifesta rendendoci sensibili a implicazioni e complessità che non avremmo mai preso in considerazione, ci fa sopportare la persecuzione della filosofia, che, senza una funzione specifica, si intromette in tutto e, nel caso dei latini, provoca la perdita di una delle loro caratteristiche razziali: il prendere le cose come vengono, lasciandole in pace, senza indagarne le cause, i motivi o le finalità, senza l'indiscrezione di intromettersi in faccende che non sono di loro competenza, e li fa diventare non solo insicuri, ma anche coscienti di questioni di cui non gli importava nulla fino a quel momento".

Trovo geniale lo zio Celerino che ha tirato fuori dal cilindro Felipe Alfau. Mi pare molto arguto dire che uno ha rinunciato a scrivere per colpa del turbamento causatogli dal- l'aver imparato l'inglese ed essere diventato sensibile a complessità di cui non s'era mai accorto prima.

Ho appena parlato di tutto questo con Juan, che probabilmente è l'unico amico che ho, anche se ci vediamo poco. A Juan piace molto leggere - gli serve come valvola di sfogo dal suo lavoro all'aeroporto, che lo amareggia - e sostiene che dopo Musil non è più stato scritto un solo buon romanzo. Conosceva Felipe Alfau solo per sentito dire e non immaginava nemmeno che si fosse fatto scudo del dramma di aver imparato l'inglese per giustificare il suo ripudio della scrittura. Oggi, mentre glielo raccontavo al telefono, è scoppiato a ridere. Poi ha cominciato a ripetere più volte, divertendosi un mondo a dirlo:

"Sicché l'inglese gli ha complicato troppo la vita...". Alla fine ho riagganciato di colpo, perché ho avuto l'impressione di perdere tempo con lui e di dover tornare al mio quaderno di note. Non ho finto una depressione per poi perdere tempo con Juan. Sì, perché con il medico della mutua ho finto una depressione e sono riuscito a farmi dare un periodo di riposo di tre settimane (siccome ad agosto sono in ferie, non dovrò andare in ufficio fino a settembre), il che mi permetterà di dedicarmi completamente a questo diario: potrò consacrare tutto il mio tempo a queste amate note sulla sindrome di Bartleby.

Dunque ho messo giù il telefono in faccia all'uomo che oltre a Musil non apprezza niente. E sono tornato alla mia occupazione, a questo diario. E di botto mi sono ricordato che anche Samuel Beckett finì in un ricovero, come Alfau. Anche lui ci andò di sua spontanea volontà.

Ho trovato un secondo punto in comune tra Alfau e Beckett. Mi sono detto che probabilmente l'inglese ha complicato la

vita anche a Beckett e questo spiegherebbe la sua famosa decisione di passare al francese, lingua che riteneva più adatta ai suoi scritti, in quanto più povera ed elementare.

### 3.

"Mi abituai," scrive Rimbaud, "all'allucinazione semplice, vedevo nitidamente una moschea dove c'era una fabbrica, un gruppo di tamburi formato da angeli, dei calessi per le strade del cielo, un salone in fondo a un lago."

A diciannove anni, Rimbaud, grazie a una precocità geniale, aveva già terminato tutte le sue opere e cadde in un silenzio che sarebbe durato sino alla fine dei suoi giorni. Da dove provenivano le sue allucinazioni? Credo che fossero semplicemente frutto di una portentosa immaginazione.

Non è molto chiaro da dove provenissero le allucinazioni di Socrate. Sebbene si sia sempre saputo che aveva un carattere delirante e visionario, una cospirazione del silenzio ha tenuto per secoli nell'ombra questo fatto. Perché risultava difficile da accettare che uno dei pilastri della nostra civiltà fosse sfrenatamente eccentrico.

Fino al 1836, nessuno ha osato ricordare quale fosse la vera personalità di Socrate. S'azzardò a farlo Louis-Ferdinand Lélut in *Du démon de Socrate*, un bellissimo saggio che, basandosi scrupolosamente sulla testimonianza di Senofonte, ricostruisce l'immagine del filosofo greco. A volte, si ha l'impressione di vedere il ritratto del poeta catalano Pere Gimferrer: "Indossava la stessa tunica in tutte le stagioni, camminava scalzo sia sul ghiaccio che sulla terra scaldata dal sole della Grecia, spesso ballava e saltellava da solo, senza motivo, come per capriccio (...), insomma, per via della sua condotta e dei suoi modi si era

guadagnato una tale reputazione di stravagante che Zenone l'Epicureo lo soprannominò il buffone di Atene, quello che oggi chiameremmo un *eccentrico*".

Platone offre nel *Simposio* una testimonianza più che inquietante del carattere delirante e visionario di Socrate: "A metà del percorso, Socrate rimase indietro, era completamente assorto in se stesso. Mi fermai per aspettarlo, ma lui mi disse di continuare (...). No - dissi agli altri -, lasciatelo stare, gli capita molto spesso, d'un tratto si ferma lì dove si trova. Ho percepito - disse all'improvviso Socrate - quel segnale divino che mi è familiare e che, comparendo, mi blocca sempre nel momento di agire (...). Il dio che mi governa non mi ha concesso di parlarne fino a ora, aspettavo il suo permesso".

Anche Socrate avrebbe potuto scrivere: "Mi abituai all'allucinazione semplice", se non fosse che non scrisse mai una sola riga. È possibile che le sue peregrinazioni mentali di carattere allucinato risuonavano molto a che vedere con il suo rifiuto della scrittura. E che nessuno può trovare piacevole dedicarsi a inventare le proprie allucinazioni. Rimbaud tentò di farlo, ma dopo due libri si stancò, forse perché intuì che avrebbe avuto una vita ben grama se si fosse dedicato costantemente a registrare, una dopo l'altra, le sue infaticabili visioni; forse Rimbaud aveva sentito parlare di quel racconto di Asselineau, *L'inferno del musicista*, dove si narra il terribile caso di allucinazione di cui soffre un compositore, condannato ad ascoltare contemporaneamente tutte le sue musiche eseguite, bene o male, su tutti i pianoforti del mondo.

C'è un'evidente parentela tra Rimbaud che si rifiuta di continuare a inventare le sue visioni e il Socrate delle allucinazioni che osserva un eterno silenzio scrittorio. Solo che l'emblematica rinuncia allo scrivere da parte di Rimbaud possiamo vederla, se vogliamo, come una semplice ripetizione del gesto storico dell'agrafo Socrate, che, senza scomodarsi a

scrivere libri come Rimbaud, fu più diretto e rinunciò a priori a scrivere tutte le sue allucinazioni su tutti i pianoforti del mondo.

A tale parentela tra Rimbaud e il suo illustre maestro Socrate si potrebbero applicare queste parole di Victor Hugo: "Ci sono uomini misteriosi che non possono che essere grandi. Perché lo sono? Nemmeno loro lo sanno. Lo sa forse chi li ha mandati? Negli occhi hanno una visione terribile che non li abbandona mai. Hanno visto l'oceano come Omero, il Caucaso come Eschilo, Roma come Giovenale, l'inferno come Dante, il paradiso come Milton, l'uomo come Shakespeare. Ebbri di sogno e intuizione, nel loro procedere quasi incosciente sulle acque dell'abisso hanno attraversato lo strano raggio dell'ideale, che li ha penetrati per sempre... Un pallido sudario di luce copre loro il volto. L'anima fuoriesce loro dai pori. Quale anima? Dio".

Chi manda questi uomini? Non lo so. Tutto cambia tranne Dio. "In sei mesi persino la morte passa di moda," diceva Paul Morand. Ma Dio non cambia mai, mi dico io. E risaputo che Dio tace, è un maestro del silenzio, sente tutti i pianoforti del mondo, è un consumato scrittore del No, e per questo è trascendente. Sono assolutamente d'accordo con Marius Ambrosinus, che disse: "Secondo me, Dio è una persona eccezionale".

#### 4.

In realtà, la malattia, la sindrome di Bartleby, viene da lontano. Oggi questa pulsione negativa o attrazione per il nulla, che fa sì che alcuni autori non arrivino apparentemente a

esserlo mai, è diventata un male endemico delle letterature contemporanee.

Infatti, il nostro secolo si apre con il testo paradigmatico di Hofmannsthal (la *Lettera di Lord Chandos* è del 1902) nel quale lo scrittore viennese promette invano di non scrivere mai più una sola riga. Franz Kafka non smette di alludere all'impossibilità essenziale della materia letteraria, soprattutto nei suoi *Diari*.

André Gide costruì un personaggio che attraversa tutto un romanzo con l'intenzione di scrivere un libro che non scrive mai (*Paludi*). Robert Musil lodò e trasformò quasi in mito l'idea di un "autore improduttivo" ne *L'uomo senza qualità*. Monsieur Teste, l'alter ego di Valéry, non solo ha rinunciato a scrivere, ma ha anche scaraventato giù dalla finestra la sua biblioteca.

Wittgenstein pubblicò solo due libri: il celebre *Tractatus logico-philosophicus* e un vocabolario rurale austriaco. In più di una occasione sottolineò la difficoltà che incontrava nell'esprimere le proprie idee. Come nel caso di Kafka, il suo è un compendio di testi non conclusi, di bozzetti e progetti di libri che non pubblicò mai.

Ma basta dare un'occhiata alla letteratura del diciannovesimo secolo per rendersi conto che i quadri o i libri "impossibili" sono un'eredità quasi logica della stessa estetica romantica. Francesco, un personaggio di *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann, non riesce mai a dipingere la Venere perfetta che immagina. In *11 capolavoro sconosciuto*, Balzac ci parla di un pittore capace di dar forma soltanto a un pezzetto del piede di una donna sognata. Flaubert non portò mai a termine il progetto di *Garçon*, che pure orienta tutta la sua opera. E Mallarmé arrivò unicamente a riempire centinaia di pagine di calcoli commerciali e poco di più del suo progettato gran *Livre*.

Sicché viene da lontano lo spettacolo moderno di tutte queste persone paralizzate di fronte alle dimensioni assolute

che comporta ogni creazione. Però anche gli agraphi, paradossalmente, fanno parte della letteratura. Come scrive Marcel Bénabou in *Perché non ho scritto nessuno dei miei libri*: "Soprattutto non creda, lettore, che i libri che non ho scritto siano un emerito niente. Al contrario (che sia chiaro una volta per tutte), sono come sospesi sopra la letteratura universale".

## 5.

A volte si abbandona la scrittura semplicemente perché si è caduti in uno stato di pazzia da cui non ci si riprende più. L'esempio più paradigmatico è quello di Hölderlin, che ebbe in Robert Walser un imitatore involontario. Il primo, negli ultimi trentotto anni della sua vita, rimase rinchiuso nella mansarda del muratore Zimmer, a Tubinga, a scrivere versi bizzarri e incomprensibili che firmava con i nomi di Scardanelli, Killalusimeno o Buonarroti. Il secondo trascorse i suoi ultimi ventotto anni di vita nei manicomi di Waldau prima e di Herisau poi, intento a una frenetica attività di scrittura microscopica: guazzabugli fittizi e indecifrabili su minuscoli pezzi di carta.

Credo si possa dire che, in qualche modo, sia Hölderlin che Walser *continuarono a scrivere*. "Scrivere," diceva Marguerite Duras, "è anche non parlare. E tacere. E urlare senza emettere suoni." Sugli urli senza suono di Hölderlin abbiamo, tra le altre, la testimonianza di J.G. Fischer, che racconta così la sua ultima visita al poeta a Tubinga: "Chiesi a Hölderlin alcune righe su qualunque tema, e lui mi chiese se volevo che scrivesse sulla Grecia, sulla Primavera o sullo Spirito del Tempo. Gli risposi che preferivo l'ultimo argomento. E allora, mentre nei suoi occhi brillava qualcosa come un fuoco



giovanile, si accomodò allo scrittoio, prese un grande foglio e una penna nuova e scrisse, scandendo il ritmo con le dita della mano sinistra sullo scrittoio ed esclamando un *bum* di soddisfazione al termine di ogni riga, mentre muoveva la testa in segno di approvazione...".

Sugli urli senza suono di Walser abbiamo l'ampia testimonianza di Carl Seelig, il fedele amico che continuò a fargli visita quando finì nei manicomi di Waldau e Herisau. Scelgo fra tutti il "ritratto di un momento" (genere letterario che tanto amava Witold Gombrowicz) in cui Seelig sorprese Walser nell'istante esatto della verità, quando una persona, con un gesto - il movimento della testa in segno di approvazione di Hölderlin, ad esempio - o con una frase, rivela ciò che genuinamente è: "Non dimenticherò mai quella mattina d'autunno in cui Walser e io passeggiammo da Teufen a

Speichen, attraversando una nebbia molto spessa. Quel giorno gli dissi che la sua opera sarebbe forse durata quanto quella di Gottfried Keller. Si fermò come se avesse messo radici nel terreno, mi guardò con somma gravità e mi disse che, se avevo a cuore la sua amicizia, non me ne uscissi mai più con simili complimenti. Lui, Robert Walser, era una nullità e voleva essere dimenticato".

Tutta l'opera di Walser, compreso il suo ambiguo silenzio ili ventotto anni, riflette sulla vanità di ogni impresa, sulla vanità della vita stessa. Forse solo per questo voleva essere tino zero. Qualcuno ha detto che Walser è come un corridore di fondo che, sul punto di tagliare l'agognato traguardo, si ferma sorpreso, guarda maestri e condiscepoli e abbandona la gara, confermando così la posizione che gli è propria: un'estetica dello sconcerto. A me Walser ricorda Piquemal, un curioso sprinter, un ciclista degli anni sessanta che era ciclotimico e a volte si dimenticava di finire la gara.

Robert Walser amava la vanità, il fuoco dell'estate e gli stivaletti delle donne, le case illuminate dal sole e le bandiere ondegianti al vento. Ma la vanità che amava non aveva niente a che vedere con l'ambizione del successo personale, bensì con quel tipo di vanagloria che è una tenera esibizione di cose minime e fuggevoli. Walser non poteva essere più lontano dai climi d'alta quota, dove regnano la forza e il prestigio: "E se una volta un'onda mi sollevasse e mi portasse verso l'alto, là dove regnano la forza e il prestigio, annienterei circostanze che mi hanno favorito e mi butterei io stesso giù, verso le tenebre infime e insignificanti. Riesco a respirare solo nelle regioni inferiori".

Walser voleva essere una nullità e il suo maggior desiderio era venire dimenticato. Era cosciente che ogni scrittore deve venire dimenticato appena ha smesso di scrivere, perché quella pagina l'ha già persa, gli è letteralmente volata via dalle mani, è entrata ormai in un contesto di situazioni e sentimenti diversi, risponde a domande che altri uomini le rivolgono e che il suo autore non poteva nemmeno immaginare.

La vanità e la fama sono ridicole. Seneca diceva che la fama è orribile perché dipende dal giudizio di molti. Ma non è esattamente questo che spingeva Walser a voler essere dimenticato. Più che orribili, per lui la fama e le vanità mondane erano completamente assurde. E lo erano perché la fama, ad esempio, sembra dare per scontato che sussiste un rapporto di proprietà tra un nome e un testo che conduce già un'esistenza su cui quel pallido nome sicuramente non può più influire.

Walser voleva essere una nullità e la vanità che amava era una vanità come quella di Fernando Pessoa, che una volta, mentre gettava per terra la carta stagnola di un cioccolatino, disse che così, in quel modo, aveva buttato via la sua vita.

Anche Valéry Larbaud, alla fine dei suoi giorni, si prendeva gioco della vanità del mondo. Se Walser trascorse gli ultimi

ventotto anni della sua vita rinchiuso in manicomio, Valéry Larbaud, a causa di un'emiplegia, passò gli ultimi vent'anni della sua burrascosa esistenza su una sedia a rotelle.

Larbaud conservò intatte la sua lucidità e la sua memoria, ma cadde in una confusione totale del linguaggio, carente di organizzazione sintattica, limitato a sostantivi o infiniti isolati, ridotto a un mutismo inquietante che un giorno, all'improvviso, con gran sorpresa degli amici che erano andati a trovarlo, ruppe con questa frase:

*"Bonsoir les choses d'ici bas".*

Buonasera alle cose di quaggiù? Una frase intraducibile. Héctor Bianciotti, in un racconto dedicato a Larbaud, osserva che in *bonsoir* c'è l'idea del crepuscolo, del giorno che finisce, piuttosto che della notte, e il riferimento alle *cose di quaggiù*, cioè di questo mondo, colora di una lieve ironia la frase. Sostituirla con *addio* altererebbe tale delicata sfumatura.

Quel giorno Larbaud ripeté la frase varie volte, sempre trattenendo una risata, senza dubbio per mostrare che non si ingannava, che sapeva che la frase non voleva dire niente, ma che veniva a pennello per commentare la vanità di qualunque impresa.

Agli antipodi di tutto ciò si trova Fanil, il protagonista i lei racconto *Il vanitoso*, di uno scrittore argentino che ammiro molto, J. Rodolfo Wilcock, un grande narratore che a sua volta ammirava molto Walser. Ho appena trovato, conservata tra le pagine di uno dei suoi libri, un'intervista in cui Wilcock fa questa dichiarazione di principio: "tra i miei autori preferiti ci sono Robert Walser e Ronald Firbank, come pure tutti gli autori da loro preferiti, e tutti gli autori che, a loro volta, tali autori da loro preferiti preferivano".

Fanil, il protagonista di *Il vanitoso*, ha la pelle e i muscoli i rasparenti, tanto che si possono vedere i vari organi del suo còrpo, come chiusi in una teca. Fanil ama esibirsi ed esibire le

proprie viscere, riceve gli amici in costume da bagno, si affaccia alla finestra a torso nudo, permette a tutti di ammirare il funzionamento dei suoi organi. I polmoni si gonfiano come in un soffio, il cuore batte, l'intestino si contorce lentamente e lui se ne vanta. "Ma è sempre così," scrive Wilcock, "quando una persona ha una peculiarità, invece di nascondersela, se ne vanta, e a volte arriva a farne la propria ragione di vita."

Il racconto termina dicendoci che tutto ciò continua fino al giorno in cui qualcuno chiede al vanitoso: "Senti, cos'è questa macchia bianca che hai qui, sotto il capezzolo? Prima non c'era". E allora si vede dove vanno a finire le esibizioni sgradevoli.

## 6.

Si dà anche il caso di chi rinuncia a scrivere perché ritiene di non essere nessuno. Pepin Bello, ad esempio. Marguerite Duras diceva: "La storia della mia vita non esiste. Non c'è un centro. Non c'è un percorso, né una linea portante. Ci sono vasti spazi dove si è fatto credere che ci fosse qualcuno, ma non è vero, non c'era nessuno". "Non sono nessuno," dice Pepin Bello quando parlandogli si fa riferimento al suo dimostrato ruolo di galvanizzatore o artefice, profeta o cervello della generazione del '27, specialmente del gruppo che formarono nella Residencia de Estudiantes lui, García Lorca, Buñuel e Dalí. In *L'età d'oro*, Vicente Molina Foix racconta che quando ricordò a Bello la sua influenza decisiva sui migliori intellettuali della sua generazione, questi si limitò a rispondergli, con una modestia che non suonava né fatua né orgogliosa: "Non sono nessuno".

Per quanto si insista con Pepin Bello - che oggi ha novantatré anni ed è un agrafo sorprendente, nonostante il suo

genio artistico -, per quanto gli si ricordi che il suo nome riecheggia in tutti i libri di memorie e i saggi che trattano della generazione del '27, per quanto gli si dica che in tutti quei volumi si parla di lui in termini di grandissima ammirazione per le sue trovate, per le sue anticipazioni, per la sua arguzia, per quanto gli si dica che fu lui la mente rimasta in ombra della generazione letteraria più brillante della Spagna di questo secolo, per quanto si insista su tutto questo, lui dice sempre che non è nessuno, e poi, ridendo in modo infinitamente serio, dichiara: "Ho scritto molto, però non rimane niente. Ho perso lettere e testi scritti in quell'epoca della Residencia, perché non gli ho dato alcun valore. Ho scritto delle memorie e le ho stracciate. Il genere delle memorie è importante, ma io no".

In Spagna, Pepin Bello è lo scrittore del No per eccellenza, l'archetipo geniale dell'artista ispanico senza opere. Bello figura in tutti i dizionari d'autori, gli si riconosce un'attività eccezionale, eppure gli mancano le opere, ha attraversato la storia dell'arte senza l'ambizione di raggiungere alcuna vetta: "Non ho mai scritto con l'intenzione di pubblicare. L'ho fatto per gli amici, per riderci sopra, per scherzo".

Una volta, trovandomi di passaggio a Madrid, saranno un cinque anni fa, feci un salto alla Residencia de Estudiantes, dove avevano organizzato un omaggio a Buñuel. Lì c'era Pepin Bello. Lo spiai per un bel po' e mi avvicinai persino a lui per carpire che tipo di cose diceva. E lo sentii dire, con un'aria di burla allegra e sorniona:

"Io sono il Pepin Bello dei manuali e dei dizionari". Non smetterà mai di meravigliarmi il destino di questo agrafo recalcitrante, la cui assoluta semplicità spicca sempre, come se sapesse che in essa risiede il vero modo di distinguersi.

Diceva il triestino Bobi Bazlen: "Credo che ormai non si possano più scrivere libri. Per cui non ne scrivo più. Quasi tutti i libri non sono altro che note a piè di pagina, gonfiate lino a diventare volumi. Per questo scrivo solo note a piè di pagina".

Le sue *Note senza testo*, raccolte in quaderni, furono pubblicate dalla casa editrice Adelphi nel 1970, cinque anni dopo la sua morte.

Bobi Bazlen era un ebreo triestino che aveva letto tutte le opere in tutte le lingue e che, nonostante avesse una coscienza letteraria molto esigente (o forse proprio per questo), invece di scrivere preferì intervenire direttamente nella vita delle persone. Il fatto di non aver prodotto un'opera fa parte della sua opera. E un caso molto curioso quello di Bazlen, sorta di sole nero della crisi dell'Occidente; la sua stessa esistenza sembra il vero stadio finale della letteratura, della mancanza di opere, della morte dell'autore: scrittore senza libri, e di conseguenza libri senza scrittore.

Ma perché Bazlen non ha scritto niente?

Questa è la domanda intorno a cui ruota il romanzo di Daniele Del Giudice *Lo stadio di Wimbledon*. Da Trieste a Londra, tale domanda guida le indagini del narratore in prima persona, un giovane che si interroga sul mistero di Bazlen, quindici anni dopo la sua morte, e viaggia a Trieste e a Londra alla ricerca di amici e amiche di gioventù, ormai anziani. Interroga i vecchi amici del mitico agrafa in cerca delle ragioni per cui non scrisse mai un libro, pur potendolo fare magnificamente. Bazlen, ormai caduto in un certo oblio, era stato molto famoso e venerato nel mondo dell'editoria italiana. Quest'uomo, che si diceva avesse letto tutti i libri, era stato consulente di Einaudi e perno dell'Adelphi fin dalla sua fondazione nel 1962. Amico di

Svevo, Saba, Montale e Proust, aveva introdotto in Italia, tra gli altri, Freud, Musil e Kafka.

Tutti i suoi amici rimasero sempre convinti che alla fine Bazlen avrebbe scritto un libro e sarebbe stato un capolavoro. Ma Bobi Bazlen lasciò solo queste note a piè di pagina, *Note senza testo*, e un romanzo interrotto a metà, *Il capitano di lungo corso*.

Del Giudice racconta che, quando cominciò a scrivere *Lo stadio di Wimbledon*, voleva mantenere nella narrazione l'idea di Bazlen secondo cui "ormai non è più possibile continuare a scrivere", ma allo stesso tempo voleva dare un ulteriore giro di vite a tale negazione, sapendo che il racconto ne avrebbe guadagnato in tensione. Quel che successe a Del Giudice alla fine del suo romanzo è facile da indovinare: constatò che il libro intero non era altro che la storia di una decisione, quella di scrivere. Nel libro ci sono persino momenti in cui Del Giudice, per bocca di una vecchia amica di Bazlen, maltratta con estrema crudeltà il mitico agrafo: "Era un malefico. Passava il tempo ad occuparsi della vita e delle relazioni altrui: insomma, un fallito che viveva l'esistenza degli altri".

E in un altro punto del romanzo il giovane narratore parla in questi termini: "Scrivere non è importante, ma non si può fare altro". Il narratore proclama così una morale che è esattamente opposta a quella di Bazlen. "Quasi timidamente," ha scritto Patrizia Lombardo, "il romanzo di Del Giudice si oppone a quelli che colpevolizzavano la produzione letteraria, architettonica, a tutti quelli che venerano Bazlen per via del suo silenzio. Tra la futilità della pura creatività artistica e il terrorismo della negatività, magari c'è posto per qualcosa di differente: la morale della forma, il piacere di un oggetto ben fatto."

Io direi che per Del Giudice scrivere è un'attività ad alto rischio, e in questo senso, alla maniera dei suoi amati Pasolini e

Calvino, considera che l'opera scritta si fonda sul nulla e che un testo, se vuole avere validità, deve aprire nuove strade e cercare di dire ciò che non è ancora stato detto.

Credo di essere d'accordo con Del Giudice. In una descrizione ben fatta, anche se oscena, c'è qualcosa di morale: la volontà di dire la verità. Quando si usa il linguaggio semplicemente per ottenere un effetto, per non andare oltre ciò che ci è concesso, si commette paradossalmente un atto immorale. La ricerca etica di Del Giudice in *Lo stadio di Wimbledon* sta proprio nella battaglia per creare forme nuove. Lo scrittore che cerca di ampliare le frontiere dell'umano può fallire. Invece, l'autore di prodotti letterari convenzionali non fallisce mai, non corre rischi, gli basta applicare la stessa formula di sempre, la sua formula di accademico sistemato, la sua formula di imboscamento.

Come la *Lettera di Lord Chandos* (dove ci viene detto che l'infinito insieme cosmico di cui facciamo parte non può essere descritto a parole, per cui la scrittura è un piccolo equivoco senza importanza, tanto piccolo che quasi ci lascia muli), il romanzo di Del Giudice illustra l'impossibilità della scrittura, ma ci suggerisce anche che possono esistere sguardi nuovi su nuovi oggetti e perciò è meglio scrivere piuttosto che non farlo.

E ci sono altri motivi per pensare che sia meglio scrivere? Sì. Uno di essi è molto semplice: perché si può ancora scrivere con un alto senso del rischio e della bellezza in stile classico. E la grande lezione del libro di Del Giudice, poiché in esso traspare, pagina dopo pagina, un grandissimo interesse per l'antichità del nuovo. Perché il passato risorge sempre con un giro di vite. Internet, per esempio, è nuovo, ma la *rete* è sempre esistita. La rete con cui i pescatori prendevano i pesci adesso non serve per intrappolare prede, ma per dischiuderci il mondo. Tutto permane ma cambia, poiché quel che c'è sempre stato si ripete mortale nel nuovo, che passa rapidissimo.



## 8.

E ci sono altri motivi per pensare che sia meglio scrivere? Poco tempo fa ho letto *La tregua*, in cui Primo Levi traccia il ritratto delle persone che erano con lui nel campo di concentramento, persone di cui non avremmo notizia se non fosse per quel libro. E Levi dice che tutti loro volevano tornare a casa, volevano sopravvivere non solo per l'istinto di conservazione, ma anche perché desideravano raccontare quello che avevano visto. Volevano che quell'esperienza servisse affinché cose simili non accadessero mai più, ma c'era anche dell'altro: si proponevano di raccontare quei giorni tragici affinché non si dissolvessero nell'oblio.

Tutti desideriamo salvare attraverso la memoria ogni frammento di vita che all'improvviso ritorna, per quanto indegno e doloroso sia. E l'unico modo è fissarlo tramite la scrittura.

La letteratura, per quanto ci appassioni negarla, permette di riscattare dall'oblio tutto ciò su cui lo sguardo contemporaneo, sempre più immorale, pretende di scivolare con la più assoluta indifferenza.

## 9.

Se per Platone la vita è dimenticare l'idea, tutta la vita di Clément Cadou consistette in un tentativo di scordarsi che un giorno aveva avuto l'idea di diventare scrittore.

Il suo strano atteggiamento - niente meno che passare la vita considerandosi un mobile per dimenticarsi di scrivere - ha dei punti in comune con la non meno strana biografia di Felicien Marbœuf, un agrafista di cui ho avuto notizia tramite

*Artistes sans œuvres*, un sagace libro di Jean-Yves Jouannais sul tema dei creatori che hanno scelto di non creare.

Cadou aveva quindici anni quando i suoi genitori invitarono Witold Gombrowicz a cena a casa loro. Lo scrittore polacco - siamo a fine aprile 1963 - solo da qualche mese aveva lasciato per sempre, via mare, Buenos Aires e, dopo il suo sbarco e un passaggio fugace per Barcellona, si era diretto a Parigi, dove, tra molte altre cose, aveva accettato l'invito di cena dei Cadou, vecchi amici che aveva frequentato a Buenos Aires negli anni cinquanta.

Il giovane Cadou aspirava a diventare scrittore. In effetti, ne stava preparando da mesi. Era l'orgoglio dei suoi genitori che, a differenza di molti altri, lo avevano agevolato in ogni modo affinché potesse riuscirci. Erano estasiati all'idea che un giorno il giovane Cadou potesse diventare una brillante stella del firmamento letterario francese. Al ragazzo non mancavano i numeri: leggeva tutti i tipi di libri e si preparava coscienziosamente per arrivare a essere, il più presto possibile, uno scrittore ammirato.

Alla sua tenera età, il giovane Cadou conosceva abbastanza bene le opere di Gombrowicz, una produzione che lo aveva molto colpito e che a volte lo spingeva a recitare ai genitori interi paragrafi dei romanzi dello scrittore polacco.

Stando così le cose, invitare a cena Gombrowicz costituì per i genitori una doppia soddisfazione. Li entusiasmava l'idea che il loro giovane figlio potesse entrare in contatto diretto, e senza muoversi da casa, con la genialità del grande scrittore polacco.

Ma accadde qualcosa di assolutamente imprevisto. Il giovane Cadou si impressionò a tal punto nel vedere Gombrowicz tra le pareti della casa paterna, che a stento proferì parola per tutta la serata e finì per sentirsi letteralmente un mobile della sala in cui cenarono. Qualcosa di simile era successo anche al

giovane Marboeuf quando vide Flaubert in casa dei suoi genitori.

Dopo quella metamorfosi casalinga, il giovane Cadou vide vanificata per sempre la sua aspirazione a diventare uno scrittore.

Il caso di Cadou si differenzia però da quello di Marboeuf per la frenetica attività artistica cui Cadou si dedicò, a partire dai diciassette anni, per riempire il vuoto che la propria inappellabile rinuncia a scrivere gli aveva lasciato dentro. E che Cadou, a differenza di Marboeuf, non si limitò a vedersi per tutta la sua breve vita (morì giovane) come un mobile, ma almeno dipinse. Dipinse precisamente dei mobili. Fu il suo modo di dimenticare a poco a poco che un tempo aveva voluto scrivere.

Tutti i suoi quadri avevano come protagonista assoluto un mobile, e tutti portavano lo stesso enigmatico e ripetitivo titolo: *Autoritratto*.

"E che mi sento un mobile, e i mobili, che io sappia, non scrivono, " soleva giustificarsi Cadou quando qualcuno gli ricordava che da giovane voleva diventare scrittore.

Sul caso di Cadou c'è un interessante studio di Georges Perec (*Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre*), in cui si pone un'enfasi sarcastica su ciò che accadde nel 1972 quando il povero Cadou morì, dopo una lunga e penosa malattia. I suoi familiari, senza volerlo, lo seppellirono come se tosse un mobile, si liberarono di lui come ci si libera di un vecchio mobile che ormai dà fastidio, e lo seppellirono in un loculo vicino al mercato delle pulci di Parigi, dove si possono trovare molti mobili vecchi.

Sapendo che stava per morire, il giovane Cadou lasciò scritto un breve epitaffio per la sua tomba e chiese ai familiari che fosse considerato come le sue "opere complete", una richiesta ironica. L'epitaffio recita così: "Ho cercato senza

fortuna di essere più mobili, ma nemmeno questo mi è stato concesso. Sicché per tutta la vita sono stato un solo mobile, cosa che, dopotutto, non è poco, se pensiamo che il resto è silenzio".

## 10.

Non andare in ufficio mi fa vivere ancora più isolato di prima. Ma non è un dramma, anzi. Adesso dispongo di tutto il tempo che voglio, e questo mi permette (come direbbe Borges) di affaticare gli scaffali con il mio andirivieni, entrare e uscire dai libri della mia biblioteca, sempre alla ricerca di nuovi casi di bartleby che mi permettano di allungare la lista degli scrittori del No che ho compilato a poco a poco in tanti anni di silenzio letterario.

Questa mattina, sfogliando un dizionario di autori spagnoli celebri, sono incappato casualmente in un curioso caso di rinuncia alla letteratura, quello dell'insigne Gregorio Martinez Sierra.

Questo illustre scrittore, che ho studiato a scuola e che mi è sempre sembrato un mattone, nacque nel 1881 e morì nel 1947, fondò riviste e case editrici, scrisse pessime poesie e romanzi orrendi, ed era ormai sull'orlo del suicidio (dato che il suo fallimento non avrebbe potuto essere più totale), quando all'improvviso divenne famoso come autore di opere teatrali femministe, *La casalinga* e *Ninna nanna* tra le altre, per non parlare di *Sogno di una notte d'agosto*, che lo portò all'apice della gloria.

Ricerche recenti mostrano che tutte le sue opere teatrali furono scritte dalla moglie, la signora Maria de la O Lejarraga, nota come Maria Martinez Sierra.

11.

Non è un dramma vivere così isolato, ma ogni tanto sento ancora la necessità di comunicare con qualcuno. Essendo però privo di amici (tranne Juan) e di altri legami, non posso ricorrere a nessuno, e non ne ho peraltro la minima voglia. Eppure, sono consapevole che per scrivere questo quaderno di note verrebbe a fagiolo la collaborazione di altre persone in grado di aiutarmi ad ampliare le informazioni che ho sui bartleby, sugli scrittori del No. Temo che non mi bastino la lista di bartleby che posseggo e l'arrabattarmi tra gli scaffali della mia libreria. Ciò mi ha spinto stamani all'ardimento di spedire una lettera a Parigi a Robert Derain, che non conosco affatto, ma che è l'autore di *Eclipses littéraires*, una magnifica antologia di narrazioni di autori il cui denominatore comune è aver scritto un solo libro in vita loro e aver poi rinunciato alla letteratura. Tutti gli autori di tale libro di eclissi sono inventati, così come gli scritti attribuiti a quei bartleby sono in realtà opera dello stesso Derain.

Ho spedito a Derain una breve lettera chiedendogli di essere così gentile da collaborare alla redazione del mio quaderno di note a piè di pagina. Gli ho spiegato che questo libro significa per me il ritorno alla scrittura dopo venticinque anni di eclisse letteraria. Gli ho mandato una lista dei bartleby che ho già inventariato e gli ho chiesto di mandarmi notizie degli scrittori del No che a suo parere mi mancano.

Vediamo cosa succede.

12.

Non scrivere niente in attesa che arrivi l'ispirazione è un trucco che funziona sempre, lo utilizzò lo stesso Stendhal, che

dice nella sua autobiografia: "Se verso il 1795 avessi comunicato a qualcuno il mio progetto di scrivere, qualunque persona sensata mi avrebbe consigliato di scrivere due ore lutti i giorni, con o senza ispirazione. Queste parole mi avrebbero permesso di sfruttare i dieci anni della mia vita che ho completamente sprecato aspettando *ispirazione*".

Ci sono molti trucchi per dire di no. Se un giorno si scriverà la storia dell'arte della negazione in generale (non solo quella della scrittura), bisognerà tenere nel debito conto un delizioso libro che Giovanni Albertocchi ha appena pubblicato, *Disagi e malesseri di un mittente*, dove si analizzano con estremo garbo le arguzie che Manzoni inventava nel suo epistolario per dire di no.

La sottigliezza di Stendhal me ne ha riportato alla mente un'altra che, durante il suo esilio in Messico, utilizzava per non scrivere quel poeta strano e conturbante che fu Pedro Garfias, descritto da Bunuel nelle sue memorie come un uomo capace di trascorrere un'infinità di tempo senza scrivere nemmeno una riga, perché stava cercando un aggettivo. Quando Bunuel lo vedeva, gli domandava:

"Hai poi trovato quell'aggettivo?".

"No, continuo a cercarlo," rispondeva Pedro Garfias, allontanandosi pensieroso.

Un altro trucco, non meno ingegnoso, è quello che ideò Jules Renard, che nel suo *Diario* annota: "Non sarai mai nessuno. Per quanto tu faccia, non sarai mai nessuno. Comprendi i migliori poeti, i prosatori più profondi, ma sebbene dicano che comprendere significhi eguagliare, sarai paragonabile a loro come un nano può paragonarsi ai giganti (...). Non sarai mai nessuno. Piangi, gridi, stringi la testa con le mani, spera, dispérati, rimettiti al lavoro, spingi pure il tuo masso. Non sarai mai nessuno".

I trucchi sono molti, ma è anche vero che alcuni scrittori si sono rifiutati di ideare una giustificazione alla loro rinuncia; sono quelli spariti fisicamente senza lasciare alcuna traccia e che pertanto non hanno mai dovuto spiegare perché non volessero più scrivere. Quando dico "fisicamente" non intendo dire che si siano suicidati: sono semplicemente svaniti, evaporati senza che ne restasse nemmeno l'ombra o l'odore. Tra questi scrittori emergono Crane e Cravan. Sembrano una coppia artistica, ma non lo sono stati, non si conoscevano nemmeno; eppure hanno un punto in comune: entrambi sono scomparsi, in circostanze misteriose, in acque messicane.

Come di Marcel Duchamp si diceva che la sua opera migliore fosse il suo orologio, così si può dire che l'opera migliore di Crane e Cravan fu sparire nelle acque del Messico senza lasciare alcuna traccia.

Arthur Cravan diceva di essere nipote di Oscar Wilde e, salvo pubblicare a Parigi cinque numeri di una rivista che si intitolava "Maintenant", non fece altro. Anche se siamo nell'ambito della legge del minimo sforzo, i cinque numeri di "Maintenant" si rivelarono più che sufficienti per farlo passare con tutti gli onori alla storia della letteratura.

In uno di quei numeri scrisse che Apollinaire era ebreo. Questi ci cascò e spedì una protesta alla rivista, smentendo tutto. Allora Cravan scrisse una lettera di scuse, probabilmente sapendo già che la sua prossima mossa sarebbe stata andare in Messico e far perdere le proprie tracce.

Quando uno sa che sta per sparire, non è molto diplomatico con le persone che più odia.

Sull'ultimo numero di "Maintenant" scrisse: "Sebbene io non tema la sciabola di Apollinaire, dato che il mio amor proprio è scarsissimo, sono disposto a fare tutte le rettifiche del mondo e a dichiarare che, contrariamente a ciò che potrebbe lasciar intendere il mio precedente articolo, il signor Apollinaire non è

ebreo, bensì cattolico romano. Allo scopo di evitare possibili futuri malintesi, desidero aggiungere che il suddetto signore ha una pancia enorme e che il suo aspetto esteriore si avvicina più a quello di un rinoceronte che a quello di una giraffa (...). Desidero anche rettificare una frase che potrebbe dar luogo ad equivoci. Quando dico, parlando di Marie Laurencin, che è una persona a cui bisognerebbe sollevare la gonna e infilare un gran... in un certo posto, in realtà voglio dire che Marie Laurencin è una persona a cui bisognerebbe sollevare la gonna e infilare un gran planetario nel suo teatro di varietà".

Scrisse questo e lasciò Parigi. Andò in Messico, dove un pomeriggio salì su una canoa dicendo che sarebbe tornato dopo qualche ora, ma nessuno lo vide più, né fu mai ritrovato il suo corpo.

In quanto a Hart Crane, bisogna dire, in primo luogo, che nacque nell'Ohio, era figlio di un ricco industriale e da piccolo rimase molto scosso dalla separazione dei suoi genitori, che gli inferse una profonda ferita emotiva e lo spinse a rasentare sempre i bordi della pazzia.

Credette di trovare nella poesia l'unica via d'uscita dal suo dramma, e per un certo periodo si rimpinzò di letture poetiche; si arrivò a dire che avesse letto tutta la poesia del mondo. Da lì forse deriva il suo essere estremamente esigente quando gli toccò d'intraprendere la propria opera poetica. Gli diede molto fastidio il pessimismo culturale riscontrato nella *Terra desolata* di T.S. Eliot che, secondo lui, infilava la lirica mondiale in un vicolo cieco, chiudendo proprio lo spazio della poesia, in cui aveva individuato l'unico ambito di fuga possibile dalla sua drammatica esperienza di figlio di genitori separati.

Scrisse *Il ponte*, poema epico per cui ottenne elogi a non finire, che però, dato il suo livello di autocritica, non lo accontentarono, poiché pensava di poter raggiungere in poesia vette ben più alte. Fu allora che decise di recarsi in Messico con



l'idea di scrivere un poema epico come *Il ponte*, ma con intensità e profondità maggiori, dato che questa volta il tema scelto era Montezuma. Ma la figura di questo imperatore (che molto presto gli parve eccessiva, fuori dal comune, assolutamente irraggiungibile per lui) finì col provocargli serie turbe mentali che gli impedirono di scrivere il poema e lo portarono alla convinzione - la stessa, senza che lui lo sapesse, che anni prima aveva già avuto Franz Kafka - che l'unico tema su cui si poteva scrivere era qualcosa di molto deprimente; disse a se stesso che si poteva scrivere solo sull'impossibilità essenziale della scrittura.

Un pomeriggio si imbarcò a Veracruz diretto a New Orleans. Imbarcarsi per lui significò rinunciare alla poesia. Non arrivò mai a New Orleans, scomparve nel Golfo del Messico. L'ultimo a vederlo fu John Martin, un commerciante del Nebraska che chiacchierò con lui di questioni banali sul ponte della nave fino a quando Crane nominò Montezuma e il suo volto assunse un'allarmante aria d'umiliazione. Cercando di dissimulare la sua improvvisa tetraggine, Crane cambiò immediatamente argomento e chiese se era vero che c'erano due New Orleans.

"Che io sappia," disse Martin, "c'è la città moderna e quella che non lo è."

"Io andrò in quella moderna per poi da lì camminare verso il passato," disse Crane.

"Le piace il passato, signor Crane?" Non rispose alla domanda. Si allontanò lentamente, ancora più cupo di qualche secondo prima. Martin pensò che, se lo avesse incontrato di nuovo sul ponte, gli avrebbe chiesto di nuovo se gli piaceva il passato. Ma non lo vide più, nessuno rivide Crane, si perse negli abissi del Golfo. Quando sbarcarono a New Orleans, Crane ormai non c'era più, non c'era più nemmeno per l'arte della negazione.

13.

Da quando ho cominciato queste note senza testo sento come rumore di fondo una cosa che ha scritto Jaime Gil de Biedma riguardo al non scrivere. Le sue parole apportano senz'altro una maggiore complessità al labirintico tema del No: "Forse bisognerebbe dire qualcosa di più su questa faccenda del non scrivere. Molte persone me lo chiedono, io stesso me lo chiedo. E chiedermi perché non scrivo porta inevitabilmente a un interrogativo molto più sconvolgente: perché ho scritto? In fin dei conti quel che è normale è leggere. Le mie risposte preferite sono due. Una, che la mia poesia rappresentava - senza che io lo sapessi - un tentativo di inventarmi un'identità; una volta inventata, e accettata, non mi capita più di mettermi completamente in gioco in ogni poesia, che è ciò che prima mi appassionava. L'altra, che è stato tutto uno sbaglio: io credevo di voler essere un poeta, ma in realtà volevo essere una poesia. E in parte, in cattiva parte, ci sono riuscito; come qualunque poesia mediamente ben fatta, adesso mi manca la libertà interiore, sono tutto necessità e sottomissione interna a quel tormentato tiranno, a quel Big Brother insonne, onnisciente e onnipresente: io. Metà Calibano, metà Narciso, lo temo soprattutto quando lo ascolto domandarmi accanto a un balcone aperto: 'Cosa fa un ragazzo del 1950 come te in un anno indifferente come questo?'. *All the resi is silence*".

14.

Darei qualunque cosa per possedere la biblioteca impossibile di Alonso Quijano o quella del capitano Nemo. Tutti i libri di quelle due biblioteche sono come in sospensione sulla

letteratura universale, come pure lo sono quelli della biblioteca di Alessandria, con i 40.000 rotoli perduti nell'incendio provocato da Giulio Cesare. Si dice che, ad Alessandria, il saggio Tolomeo arrivò a ideare una lettera a "tutti i sovrani e governanti della terra" in cui pensava di chiedere che "non esitassero a spedirgli" le opere di qualunque genere di autore, "poeti o prosatori, retori o sofisti, medici e indovini, storici e tutti gli altri". E, infine, si sa anche che Tolomeo ordinò che venissero copiati tutti i libri trovati sulle navi che facevano scalo ad Alessandria, che gli originali fossero trattieneuti e ai loro proprietari fossero consegnate le copie. Poi chiamò quel fondo "il fondo delle navi".

Tutto questo è scomparso, il fuoco sembra il destino finale delle biblioteche. Ma anche se sono spariti tanti libri, essi non sono puro nulla, bensì, al contrario, fluttuano sospesi sulla letteratura universale, come i libri di cavalleria di Alonso Quijano o i misteriosi trattati filosofici della biblioteca sottomarina del capitano Nemo - i libri di Don Chisciotte e di Nemo sono "il fondo della nave" della nostra più intima immaginazione -, o come i libri che Blaise Cendrars voleva riunire in un volume che progettò per molto tempo e che fu quasi sul punto di scrivere: *Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits*.

Biblioteca non meno fantasma, ma con la particolarità di esistere, di poter essere visitata in qualunque momento, è la Biblioteca Brautigan, che si trova a Burlington, negli Stati Uniti. Reca quel nome in omaggio a Richard Brautigan, scrittore underground nordamericano, autore di opere come *L'aborto*, *Willard* e *i suoi trofei di bocce* e *Pesca alle trote in America*.

La Biblioteca Brautigan riunisce esclusivamente manoscritti che, rifiutati dalle case editrici a cui sono stati presentati, non sono mai stati pubblicati. La biblioteca raccoglie solo libri

abortiti. Chi avesse manoscritti di questo tipo e volesse inviarli alla Biblioteca del No o Biblioteca Brautigan non deve fare altro che spedirli alla località di Burlington, nel Vermont, Usa. So da fonte certa - anche se lì sono interessati a stivare solo fonti incerte - che nessun manoscritto viene respinto; al contrario, se ne prendono cura e li espongono con grande piacere e il massimo rispetto.

## 15.

Ho lavorato a Parigi verso la metà degli anni settanta, e ora da quei giorni mi arriva intatto il ricordo di Maria Lima Mendes e della strana sindrome di Bartleby che la attanagliava, tormentandola e paralizzandola.

Di Maria sono stato innamorato come mai, né prima né dopo, lo sono stato di nessuno, ma lei non pensava neppure lontanamente a una storia con me, mi trattava semplicemente come un collega, quale ero.

Era figlia di padre cubano e di madre portoghese, una mescolanza della quale andava particolarmente orgogliosa.

"Tra il *son* e il *fado*," soleva dire, sorridendo con un velo di tristezza.

Quando cominciai a lavorare a Radio France Internationale e la conobbi, Maria abitava già da tre anni a Parigi, mentre prima la sua vita si era divisa tra L'Avana e Coimbra. Maria era incantevole, di una bellezza meticcica straordinaria, e voleva diventare scrittrice.

"Letterata," soleva precisare con una scintilla cubana venata dall'ombra del *fado*.

Maria Lima Mendes è tra le persone più intelligenti che abbia mai conosciuto in vita mia, e non lo dico perché sono

stato innamorato di lei. Ed è anche una delle più dotate, senza alcun dubbio, per la scrittura: in particolare aveva un'immaginazione prodigiosa nell'inventare storie. Allegria cubana e tristezza portoghese allo stato puro. Che cosa poté accadere perché non diventasse la letterata che voleva essere?

Il pomeriggio che la conobbi nei corridoi di Radio France, era già gravemente *touchée* dalla sindrome di Bartleby, dalla pulsione negativa che andava sottilmente trascinandola verso una totale paralisi di fronte alla scrittura.

"Il Male," diceva lei, "è il Male."

L'origine del Male andava ricondotta, secondo Maria, all'irruzione dello *chosisme*, parola strana per me in quei giorni.

"Lo *chosisme*, Maria?"

"*Oui*," diceva lei, e assentiva con la testa, poi raccontava di come era arrivata a Parigi agli inizi degli anni settanta e si era installata nel Quartiere Latino convinta che quella zona l'avrebbe ben presto trasformata in una letterata, poiché sapeva che varie generazioni di scrittori latinoamericani si erano stabilite una dopo l'altra in quel quartiere e lì avevano felicemente trovato le condizioni ideali per sviluppare la propria arte. E Maria citava Severo Sarduy, che diceva che, fin dagli inizi del secolo, l'esilio degli scrittori latinoamericani non aveva come meta la Francia o Parigi, bensì il Quartiere latino e in concreto due o tre dei suoi caffè.

Maria Lima Mendes passava dunque ore e ore al Flore o al Deux Magots. E io molte volte riuscivo a stare seduto lì con lei, che mi trattava con gran delicatezza come amico, ma non mi amava, non mi amava per niente, anche se in qualche modo mi voleva bene, mi voleva bene perché le faceva pena la mia gobba. Spesso riuscivamo a trascorrere momenti gradevoli insieme. E più di una volta la sentii raccontare che, quando arrivò a Parigi, stabilirsi in quel quartiere aveva significato per

lei, in un primo momento, entrare a far parte di un clan, inserirsi in un nobile lignaggio, qualcosa come abbracciare una setta segreta e accettare la trasmissione di una continuità, rimanere segnata da quell'araldica di alcol, di assenza e di silenzio, i massimi distintivi del quartiere letterario e dei suoi due o tre caffè.

"Perché dici di assenza e di silenzio, Maria?"

Di assenza e di silenzio, mi spiegò un giorno, perché molte volte le veniva nostalgia di Cuba, il rumore dei Caraibi, l'odore dolciastro della *guayaba*, l'ombra violacea del *jacaranda*-, la macchia rossastra di un *flamboydn* a ombreggiare una siesta e, soprattutto, la voce di Celia Cruz, le voci familiari dell'infanzia e della festa.

Nonostante l'assenza e il silenzio, all'inizio Parigi per lei fu solo una gran festa. Inserirsi in un lignaggio e abbracciare i ina setta divenne drammatico nel momento in cui nella vita ili Maria comparve il Male che le avrebbe impedito di diventare una letterata.

Nella prima fase, il Male si chiamò concretamente *chosisme*.

"Lo *chosisme*, Maria?"

Sì. La colpa non era stata della bossa nova, ma dello *chosisme*. Quando arrivò nel quartiere, agli inizi degli anni settanta, andava di moda, nei romanzi, prescindere dalla trama.

Furoreggiava lo *chosisme*, ossia il descrivere con particolareggiata lentezza le cose: la tavola, la sedia, il temperino, il calamaio.

Tutto questo, alla lunga, finì per danneggiarla moltissimo. Ma quando arrivò nel quartiere non poteva nemmeno sospettarlo. Appena stabilitasi in rue Bonaparte, aveva cominciato a metter mano alla propria opera, cioè a frequentare i due o tre caffè del quartiere e scrivere, senza indugi, un ambizioso romanzo sui tavolini di quei caffè. La prima cosa che aveva fatto era stata dunque accettare la trasmissione di una

continuità. "Non puoi essere indegna di chi ti ha preceduto," si era detta pensando agli altri scrittori latinoamericani che nei dehors di quei caffè avevano dato consistenza e struttura alla lontananza. "Ora tocca a me," si diceva nelle sue prime animate visite a quei dehors, dove si era imbarcata nella stesura del suo primo romanzo, che portava un titolo francese, *Le cafard*, anche se naturalmente l'avrebbe scritto in spagnolo.

Il romanzo cominciò molto bene, seguendo un piano prestabilito. Nelle sue pagine, una donna dall'inconfondibile aria malinconica stava seduta su una sedia pieghevole a contemplare il mare, in fila accanto ad altre persone d'età avanzata, silenziose e impassibili. A differenza del cielo, il mare presentava la sua abituale tonalità grigio scuro. Però era calmo, le onde facevano un rumore pacifico e rilassante, frangendosi delicatamente sulla sabbia.

Si avvicinavano alla terraferma.

"Ho la macchina," diceva quello della sedia vicina.

"Questo è l'Atlantico, no?" chiedeva lei.

"Be', certo. Cosa pensava che fosse?"

"Pensavo potesse essere il Canale di Bristol."

"No, no. Guardi." L'uomo estraeva una cartina. "Qui c'è il Canale di Bristol e noi siamo qui. Questo è l'Atlantico."

"E molto grigio," osservava lei, e chiedeva a un cameriere dell'acqua minerale ben fredda.

Fin qui tutto bene per Maria, ma, a partire dall'acqua minerale, le si arenò drammaticamente il romanzo, poiché all'improvviso le venne da praticare lo *chosisme*, per rendere omaggio alla moda. Dedicò niente meno che trenta cartelle alla descrizione minuziosa dell'etichetta della bottiglia d'acqua minerale.

Quando concluse l'esaustiva descrizione dell'etichetta e tornò alle onde che si frangevano delicatamente sulla sabbia, il romanzo era bloccato e rovinato: non poté continuarlo, il che

le provocò un tale sconforto da indurla a rifugiarsi completamente nel lavoro appena ottenuto a Radio France. Se si fosse limitata a questo..., invece le saltò in mente di sprofondare nello studio meticoloso dei testi del *Nouveau Roman* dove appunto si riscontrava l'apoteosi dello *chosisme* - e soprattutto dei romanzi di Robbe-Grillet, l'autore che Maria maggiormente lesse e analizzò.

Un giorno decise di riprendere *Le cafard*. "La nave non sembrava procedere in nessuna direzione", così diede inizio al suo nuovo tentativo di diventare una scrittrice, ma lo fece con una zavorra di cui era cosciente: l'ossessione robbe-grilletiana di annullare il tempo o soffermarsi più del necessario su dettagli insignificanti.

Anche se qualcosa le diceva che sarebbe stato meglio puntare sulla trama e raccontare una storia alla vecchia maniera, qualcos'altro allo stesso tempo la frenava duramente dicendole che sarebbe stata vista come una rozza scrittrice reazionaria. Quell'accusa la riempiva di orrore, e alla fine decise di continuare *Le cafard* nel più puro stile robbe-grilletiano: "Il molo, che sembrava più lontano per effetto della prospettiva, emetteva sui due lati di una linea principale un fascio di parallele che delimitavano, con una precisione che la luce del mattino accentuava, una serie di piani prolungati, alternativamente orizzontali e verticali: il davanzale del massiccio parapetto".

Non ci mise molto, scrivendo così, a rimanere di nuovo completamente paralizzata. Tornò a rifugiarsi nel lavoro e in quei giorni conobbe me, altro scrittore paralizzato, anche se per motivi diversi dai suoi.

A Maria Lima Mendes il colpo di grazia lo diede la rivista "Tel Quel".

Vide nei brani di quella rivista la sua salvezza, la possibilità di tornare a scrivere e, inoltre, di farlo nell'unico modo



possibile, "cercando," mi disse un giorno, "di portare a termine l'empio smantellamento della narrativa".

Ben presto però si scontrò con un grave problema nello scrivere quel tipo di testi. Per quanto si armasse di santa pazienza nell'analizzare la costruzione degli scritti di Sollers, Barthes, Kristeva, Pleyne e compagnia, non arrivava a capire fino in fondo ciò che quei testi proponevano. E c'era di peggio: le rare volte in cui capiva ciò che quegli articoli volevano dire, restava più paralizzata che mai quando provava a riprendere la scrittura, perché, in fin dei conti, quello che lì si diceva era che non c'era più nulla da scrivere e che non c'era nemmeno modo di iniziare a dirlo, a dire cioè che era impossibile scrivere.

"Da dove iniziare?" mi chiese un giorno Maria, seduta nel dehors letterario del Flore.

Tra terrorizzato e perplesso, non seppi cosa dire per incoraggiarla.

"Non resta che smetterla," si rispose da sola ad alta voce, "farla finita per sempre con qualunque idea di creatività e di paternità dei testi."

La goccia che fece traboccare il vaso fu un testo di Barthes, intitolato precisamente *Da dove iniziare?*

Quel testo la sconvolse, le causò un male irreparabile, definitivo.

Un giorno me lo passò, e ancora lo conservo.

"Esiste," diceva Barthes tra altre finezze, "un malessere operativo, una difficoltà primaria, propria di ogni avvio: *da dove iniziare?* Sotto la sua apparenza pratica di incanto gestuale, potremmo dire che tale difficoltà pratica è la stessa che ha fondato la linguistica moderna: soffocato all'inizio dall'eteroclisia del linguaggio umano, Saussure, per mettere fine a quell'oppressione che, in definitiva, è quella dell'*inizio impossibile*, decise di scegliere un filo, una pertinenza (quelli

del senso) e dipanare quel filo: così si costruì un sistema della lingua."

Incapace di scegliere un filo, Maria, che era anche incapace di comprendere, tra l'altro, cosa significasse esattamente "soffocato all'inizio dall'eteroclisia del linguaggio" e, inoltre, era sempre più incapace di sapere *da dove iniziare*, finì per ammutolire per sempre come scrittrice e leggeva la rivista "Tel Quel" disperatamente, senza capirla. Una vera tragedia, perché una donna intelligente come lei non meritava questo.

Smisi di vedere Maria Lima Mendes nel '77, quando tornai a Barcellona. Solo alcuni anni fa ebbi di nuovo sue notizie. Il cuore mi fece un balzo in petto, dimostrandomi che ero ancora piuttosto innamorato. Un collega degli anni parigini l'aveva localizzata a Montevideo, dove Maria lavorava per France Presse. Mi diede il suo numero di telefono. Io la chiamai e quasi per prima cosa le chiesi se aveva vinto il Male ed era riuscita a dedicarsi alla scrittura.

"No, caro," mi rispose. "La storia dell '*inizio impossibile* mi è scesa fin nel profondo dell'anima, che ci vuoi fare."

Le chiesi se aveva saputo che nell'84 era stato pubblicato un libro, *Lo specchio che ritorna*, che attribuiva le origini del *Nouveau Roman* a un'impostura. Le spiegai che questa demistificazione era stata scritta da Robbe-Grillet e assecondata da Roland Barthes. E le raccontai che i devoti del *Nouveau Roman* avevano preferito volgere gli occhi altrove dato che l'autore dell '*exposé* era Robbe-Grillet in persona. Questi descriveva nel libro la facilità con cui lui e Barthes screditarono le nozioni di autore, narrativa e realtà, e definiva tutta la manovra "le attività terroristiche di quegli anni".

"No," disse María, con la stessa allegria di un tempo e insieme lo stesso alone di tristezza. "Non lo sapevo. Forse ora dovrei iscrivermi a qualche associazione di vittime del terrorismo. Ma, in ogni caso, questo non cambia niente. Inoltre, è

magnifico che fossero dei truffatori, va segnato a loro favore, perché mi affascina la frode nell'arte. E poi, perché ingannarci da soli, Marcelo? Anche se volessi, non potrei più scrivere.

Forse perché stavo progettando questo quaderno sugli scrittori del No, l'ultima volta che parlai con lei, sarà ormai un anno, tornai a insistere - "ora che sono scomparse le parole d'ordine tecniche e ideologiche dell'oggettivismo e altre scempiaggini," le dissi con un certo sarcasmo - chiedendole di nuovo se non aveva pensato di scrivere finalmente *Le cafará* o qualunque altro romanzo che rivendicasse la passione per la trama.

"No, caro," disse. "Continuo a pensare alle stesse cose, continuo a chiedermi da dove cominciare, continuo a sentirmi paralizzata."

"Però, Maria..."

"Niente più Maria. Ora mi faccio chiamare Violet Desvarié. Non scriverò nessun romanzo, ma almeno ho un nome da scrittrice."

## 16.

E come se ultimamente agli scrittori del No fosse saltato il ticchio di venirmi direttamente incontro. Questa sera me ne stavo bello tranquillo a guardare un po' di televisione, quando sul canale del comune di Barcellona mi sono imbattuto in un reportage su un poeta chiamato Ferrer Lerin, un uomo sui cinquantacinque anni che da giovanissimo visse a Barcellona, dove era amico degli allora esordienti poeti Pere Gimferrer e Félix de Azúa. Scrisse a quell'epoca delle poesie molto audaci e ribelli - secondo la testimonianza di Azúa e Gimferrer nel programma -, ma alla fine degli anni sessanta lasciò tutto e se

ne andò a vivere a Jaca, presso Huesca, un paesone provincialissimo e con l'inconveniente di essere praticamente una piazzaforte militare piena di caserme. Sembra che, se non se ne fosse andato così presto da Barcellona, sarebbe stato incluso nell'antologia dei *Nueve Novísimos* del critico Castellet. Invece se ne andò a Jaca, dove vive da trent'anni dedicandosi allo studio scrupoloso degli avvoltoi. E, dunque, un "avvoltoioologo". Mi ha ricordato l'autore austriaco Franz Blei, che si dedicò a catalogare in un bestiario i letterati suoi contemporanei. Ferrer Lerin è un ornitologo, studia gli avvoltoi, forse anche i poeti attuali, in maggioranza avvoltoi. Ferrer Lerin studia gli uccelli che si alimentano di carne - di poesia - morta. Il suo destino mi sembra, come minimo, affascinante quanto quello di Rimbaud.

## 17.

Oggi è il 17 luglio, sono le due del pomeriggio, ascolto musica di Chet Baker, il mio interprete preferito. Poco fa, mentre mi radevo, mi sono guardato allo specchio e non mi sono riconosciuto. La radicale solitudine di questi ultimi giorni mi sta trasformando in un essere diverso. A ogni modo, vivo a mio agio la mia anomalia, la mia aberrazione, la mia mostruosità di individuo isolato. Trovo un certo piacere a essere un orso intrattabile, a ingannare la vita, a giocare ad assumere pose da radicale eroe negativo della letteratura (ossia, giocare a essere come i protagonisti di queste note senza testo), a osservare la vita e vedere che, poveraccia, è priva di vita propria.

Mi sono guardato allo specchio e non mi sono riconosciuto. Poi, mi è venuto da pensare a quello che diceva Baudelaire: che

il vero eroe è chi si diverte da solo. Ho guardato di nuovo lo specchio e ho scoperto in me una certa somiglianza con Watt, il solitario personaggio di Samuel Beckett. Proprio come Watt, mi si potrebbe descrivere nel seguente modo: Un autobus si ferma davanti a tre ripugnanti anziani che lo osservano dalla panchina pubblica su cui sono seduti. L'autobus riparte. "Guarda (dice uno di loro), hanno perso un fagotto di stracci." "No (dice il secondo), quello è un secchio di spazzatura caduto." "Niente affatto (dice il terzo), si tratta di un pacco di vecchi giornali che qualcuno ha buttato via." In quel momento, il mucchio di detriti avanza fin dove si trovano loro e chiede, con enorme villania, di fargli posto sulla panchina. E Watt.

Non so se faccio bene a scrivere dopo essermi trasformato in un mucchio di detriti. Non lo so. Sono pieno di dubbi. Forse dovrei porre fine al mio eccessivo isolamento. Parlare almeno con Juan, chiamarlo a casa e chiedergli di ripetermi quella sua fissazione secondo cui dopo Musil non ci sarebbe più niente. Sono pieno di dubbi. L'unica cosa di cui all'improvviso ora sono sicuro è che devo cambiare di nome e passare a chiamarmi QuasiWatt. Ah, non so se ha molta importanza che io dica questa cosa oppure un'altra. Dire è inventare. Falso o vero che sia. Non inventiamo niente, crediamo di inventare mentre in realtà ci limitiamo a balbettare la lezione, i rimasugli di compiti scolastici appresi e dimenticati, la vita senza lacrime, così come la piangiamo. E affanculo.

Sono solo una voce scritta, senza quasi vita privata o pubblica, sono una voce che scaglia parole che, di frammento in frammento, pronunciano a poco a poco la lunga storia dell'ombra di Bartleby sulle letterature contemporanee. Sono QuasiWatt, sono mero flusso discorsivo. Non ho mai risvegliato passioni, tanto meno le risveglierò adesso che sono solo una voce. Sono QuasiWatt. Io le lascio dire, le mie parole, che non sono mie, io, quella parola, quella parola che loro dicono,

ma che dicono invano. Sono QuasiWatt e nella mia vita ci sono state solo tre cose: l'impossibilità di scrivere, la possibilità di farlo, e la solitudine, fisica naturalmente, che è quella con cui ora tiro avanti. Sento tutt'a un tratto che qualcuno mi dice:

"QuasiWatt, mi senti?". "Chi va là?"

"Perché non ti dimentichi della tua rovina e non parli ad esempio del caso di Joseph Joubert? "

Guardo intorno e non c'è nessuno e dico al fantasma che mi metto ai suoi ordini, glielo dico e poi rido e finisco per divertirmi da solo, come i veri eroi.

## 18.

Joseph Joubert nacque a Montignac nel 1754 e morì settantanni più tardi. Non scrisse mai un libro. Si preparò soltanto a scriverne uno, cercando risolutamente le condizioni giuste che gli permettessero di farlo. In seguito dimenticò anche tale proposito.

Proprio durante la ricerca delle condizioni giuste che gli permettessero di scrivere un libro, Joubert trovò un luogo incantevole dove isolarsi e finire per non scrivere nessun libro. E come se avesse messo radici in quella ricerca. E il fatto è che, come dice Blanchot, ciò che cercava, quella fonte della scrittura, quello spazio dove poter scrivere, quella luce circoscritta nello spazio, pretese da lui e consolidò in lui propensioni che lo resero inabile a qualsiasi lavoro letterario comune, da cui finirono per distoglierlo.

In questo, Joubert fu uno dei primi scrittori totalmente moderni, capace di preferire il centro alla circonferenza, di sacrificare i risultati alla scoperta delle condizioni necessarie a ottenerli e di non scrivere per aggiungere un libro a un altro,

ma per impossessarsi del punto da cui gli pareva che nascessero tutti i libri, punto che, una volta raggiunto, lo avrebbe esentato dallo scriverli.

Eppure resta sorprendente che Joubert non abbia scritto un solo libro, visto che fu, fin da un'età molto precoce, attratto e incuriosito soltanto da quanto si scriveva. Fin da giovanissimo, lo aveva molto interessato il mondo dei libri in procinto di essere scritti. In gioventù fu molto vicino a Diderot; un po' più tardi, a Restii de la Bretonne, due letterati assai fecondi. Nella maturità, quasi tutti i suoi amici erano scrittori famosi con i quali viveva immerso nel mondo delle lettere e che, conoscendo il suo immenso talento letterario, lo incitavano a uscire dal silenzio.

Si racconta che Chateaubriand, che esercitava un forte ascendente su Joubert, un giorno gli si avvicinò e, quasi parafrasando Shakespeare, disse:

"Chiedi allo scrittore prolifico che si cela dentro di te di liberarsi da tanti pregiudizi. Lo farai?".

A quell'epoca Joubert si era già perduto nella ricerca della fonte da cui sgorgavano tutti i libri e sapeva ormai bene che il trovarla lo avrebbe esentato proprio dallo scrivere un libro.

"Non posso ancora farlo," rispose a Chateaubriand, "non ho ancora trovato la fonte che cerco. Ma se trovo quella fonte, avrò ancora più motivi per non scrivere il libro che ti piacerebbe scrivessi. "

Mentre cercava e si divertiva, smarrendosi in mille deviazioni, teneva un diario segreto, di carattere totalmente intimo, senza alcuna intenzione di pubblicarlo. Gli amici si comportarono male con lui e, alla sua morte, si presero la libertà di dubbio gusto di pubblicare quel diario.

Si è detto che Joubert non scrisse quel libro tanto atterro perché il diario gli sembrava già sufficiente. Ma questa affermazione mi sembra uno sproposito. Non credo che il

diario ingannasse Joubert facendogli credere di nuotare nell'abbondanza. Le pagine del diario gli servivano semplicemente per esprimere le molteplici vicissitudini attraverso le quali passava la sua eroica ricerca della fonte della scrittura.

Nel suo diario ci sono momenti impagabili, come quando, ormai all'età di quarantacinque anni, scrive: "Ma qual è effettivamente la mia arte? Che fine persegue? Che cosa mi propongo e desidero esercitandola? Sarà forse scrivere e verificare che mi leggano? E l'unica ambizione di tanti! E quel che voglio anch'io? Ecco cosa devo indagare a lungo e accuratamente fino a saperlo".

Nella sua lunga e accurata ricerca, procedette sempre con ammirevole lucidità, mai ignaro del fatto che, pur essendo un autore senza nemmeno un libro e uno scrittore senza scritti, si manteneva all'interno della geografia della creazione: "Sono qui, fuori dalle questioni civili e dentro la pura regione dell'arte".

Più di una volta contemplò se stesso occupato in un compito più basilare e che riguardava l'arte in modo più essenziale di un'opera: "Uno deve assomigliare all'arte senza assomigliare a nessuna opera".

Qual era questo compito essenziale? A Joubert non sarebbe piaciuto che qualcuno dicesse che lui l'aveva individuato. E infatti, Joubert sapeva di ignorare l'oggetto della sua ricerca e da ciò derivava la difficoltà del cammino e la felicità delle sue scoperte di pensatore smarrito e divagante. Scrisse Joubert nel suo diario: "Ma come cercare nel posto giusto, quando si ignora persino quel che si cerca? E questo succede sempre quando si compone e si crea. Fortunatamente, deviando dalla strada si fa più di una scoperta, si fanno incontri felici".

Joubert conobbe la felicità dell'arte di smarrirsi, della quale fu probabilmente il fondatore.



Quando Joubert dice che non sa molto bene in cosa consista l'essenza del suo strano compito di ricercatore smarrito, mi ricordo di quello che capitò al filosofo ungherese György Lukàcs un giorno in cui, circondato dai suoi discepoli, ascoltava una sequela di elogi della propria opera. Travolto dal disagio, Lukàcs commentò: "Sì, sì, ma ora capisco di non aver compreso l'essenziale". "E che cos'è l'essenziale?" gli domandarono sorpresi. Al che lui rispose: "Il problema è che non lo so".

Joubert - che si chiedeva come cercare nel posto giusto, quando si ignora persino quel che si cerca - riporta nel suo diario le difficoltà che incontrava per trovare una dimora o uno spazio adeguato alle proprie idee: "Le mie idee! Mi è così difficile costruire la casa dove alloggiarle!".

Questo spazio adeguato forse lo immaginava come una cattedrale che occupasse l'intero firmamento. Un libro impossibile. Joubert prefigura gli ideali di Mallarmé: "Sarebbe allettante," scrive Blanchot, "e insieme glorioso per Joubert, immaginare nella sua mente una prima edizione non trascritta di quel *Coup de dés* di cui Valéry disse che *elevò finalmente una pagina alla potenza del cielo stellato*".

Tra i sogni di Joubert e l'opera realizzata un secolo dopo, esiste il presentimento di esigenze imparentate: in Joubert, come in Mallarmé, il desiderio di sostituire la lettura ordinaria, in cui è necessario andare da una parte all'altra, con lo spettacolo di una parola simultanea, nella quale tutto verrebbe detto insieme senza confusione, in un bagliore - per dirlo con le parole di Joubert - "totale, pacifico, intimo e finalmente uniforme".

Quindi, Joseph Joubert passò la vita a cercare un libro che non scrisse mai, anche se, a ben vedere, lo scrisse in modo quasi incosciente, *pensando* di scriverlo.

Mi sono svegliato molto presto e, mentre preparavo la colazione, mi sono messo a pensare a tutta la gente che non scrive e all'improvviso mi sono reso conto che in realtà oltre il 99 per cento dell'umanità preferisce, nel più puro stile Bartleby, non farlo, preferisce non scrivere.

Deve essere stata quella cifra devastante a innervosirmi. Io ho cominciato a fare gesti come quelli che a volte faceva Kafka: darsi delle pacche, fregarsi le mani, stringersi nelle spalle, sdraiarsi sul pavimento, saltare, prepararsi a lanciare o a ricevere qualcosa...

Pensando a Kafka, mi sono ricordato dell'Artista della fame che compare in un suo racconto, un artista che si rifiutava di ingerire alimenti perché per lui digiunare era imprescindibile, non poteva evitarlo. Ho pensato al momento in cui il custode gli chiede perché non possa evitarlo, e l'Artista della Fame, sollevando la testa e parlando dritto nell'orecchio del custode affinché le sue parole non si perdano, dice che gli è sempre risultato inevitabile digiunare, perché non è mai riuscito a trovare un cibo che gli piacesse.

E mi è tornato alla memoria un altro artista del No, uscito anche lui da un racconto di Kafka. Ho pensato all'Artista del Trapezio, che si rifiutava di toccare il suolo e passava giorno e notte sul trapezio senza scendere, viveva lassù in alto ventiquattr'ore su ventiquattro, proprio come Bartleby non se ne andava mai dall'ufficio, neppure la domenica.

Quando ho smesso di pensare a questi chiari esempi di artisti del No, ho constatato che ero ancora alquanto nervoso e agitato. Mi sono detto che forse mi conveniva prendere un po' d'aria fresca, non accontentarmi di salutare la portinaia, parlare del tempo con il giornalaio o rispondere con un

laconico "no" al supermercato quando la cassiera mi chiede se ho la tessera fedeltà.

Ho avuto l'idea di svolgere, vincendo come potevo la mia timidezza, una piccola inchiesta tra la gente comune, verificando perché non scrivono, per scoprire lo zio Celerino di ciascuno degli intervistati.

Verso mezzogiorno mi sono appostato accanto al giornalaio-libraio all'angolo. Una signora stava guardando la quarta di copertina di un libro di Rosa Montero. Mi sono avvicinato a lei e, dopo un breve preambolo volto a guadagnarmi la sua fiducia, le ho chiesto quasi a bruciapelo:

"E lei perché non scrive?".

Le donne, a volte, sono di una logica schiacciante. Mi ha guardato sorpresa per la domanda, mi ha sorriso e mi ha detto:

"Sa che lei è proprio simpatico? Vediamo, mi dica un po' una buona ragione per cui dovrei scrivere! "

Il giornalaio ha ascoltato la conversazione e, quando la donna se n'è andata, mi ha detto:

"Ha già voglia di far conquiste di buon mattino?".

Mi ha infastidito il suo sguardo da maschio complice. Ho deciso di trasformare anche lui in carne da sondaggio e gli ho chiesto perché non scrivesse.

"Preferisco vendere libri," mi ha risposto.

"Meno sforzo, non è vero?" gli ho detto mezzo indignato.

"A me, se vuole che le dica la verità, piacerebbe scrivere in cinese. Adoro fare calcoli, guadagnare soldi."

E riuscito a disorientarmi.

"Cosa vuole dire?" gli ho chiesto.

"Be', niente. Che se fossi nato in Cina avrei anche potuto scrivere. I cinesi sono abilissimi, tracciano le lettere dall'alto verso il basso, come se poi si mettessero a sommare quello che hanno scritto."

E riuscito a irritarmi. In più, sua moglie, che era lì accanto, gli ha dato man forte ridendo per la battuta. Ho comprato un giornale in meno di quelli che compro di solito e ho chiesto anche alla moglie del giornalista perché non scriveva.

Si è messa a pensare, e per un momento ho avuto la speranza che la sua risposta fosse più utile di quelle che avevo ottenuto fino ad allora. Alla fine mi ha detto:

"Perché non lo so fare".

"Cos'è che non sa fare?"

"Scrivere."

Visti i risultati, ho rinviato l'inchiesta a un altro giorno, l'ornando a casa, ho trovato su un giornale alcune sorprendenti dichiarazioni di Bernardo Atxaga, in cui lo scrittore basco sostiene di non avere più voglia di scrivere: "Dopo venticinque anni a macinare chilometri, come dicono i cantanti, la voglia di scrivere è sempre più difficile da trovare".

Atxaga, quindi, accusa i primi sintomi del male di Bartleby. Prosegue così: "Non molto tempo fa, un amico mi ha detto che al giorno d'oggi per essere scrittore ci vuole più forza fisica che immaginazione". A suo avviso, sono troppe le interviste, i congressi, le conferenze e le presentazioni alla stampa. Si chiede fino a che punto uno scrittore deve essere presente nella vita sociale e sui mezzi di comunicazione. "Prima tutto questo era qualcosa di innocuo, ma ora è fondamentale. Percepisco una atmosfera di cambiamento nell'ambiente letterario. Vedo scomparire un tipo di autori, come Leopoldo Maria Panerò, che prima si potevano collocare in una specie di Sala degli Indipendenti. È cambiato anche il modo di pubblicizzare la letteratura. E quello di gestire i premi letterari, che sono una farsa e un imbroglio."

Stando così le cose, Atxaga si prefigge di scrivere ancora un libro e poi ritirarsi. Un finale che non gli sembra affatto drammatico. "Non vedo perché debba essere triste, è solo una

reazione di fronte al cambiamento." E conclude dicendo che tornerà a chiamarsi Joseba Irazu, che era il suo nome fino a quando non decise di farsi conoscere con lo pseudonimo di Bernardo Atxaga.

Mi ha affascinato il gesto ribelle che contiene il suo annuncio di ritirata. Mi sono ricordato di Albert Camus: "Cos'è un uomo ribelle? Un uomo che dice no".

Poi ho riflettuto sulla faccenda del cambio di nome e mi sono ricordato di Canetti, che diceva che la paura inventa nomi per distrarsi. Claudio Magris, nel commentare tale frase, dice che questo spiegherebbe perché, quando viaggiamo, leggiamo e annotiamo i nomi nelle stazioni che ci lasciamo alle spalle, con la semplice intenzione di procedere un po' alleggeriti, soddisfatti dall'ordine e dal ritmo del nulla.

Enderby, un personaggio di Anthony Burgess, viaggia annotando nomi di stazioni e finisce, malgrado ciò, in un ospedale psichiatrico, dove lo curano cambiandogli il nome, perché, come dice lo psichiatra, "Enderby era il nome di un'adolescenza prolungata".

Anch'io invento nomi per distrarmi. Da quando mi chiamo QuasiWatt vivo più tranquillo. Anche se continuo a essere nervoso.

## 20.

Mi sono inventato che mi scriveva Derain. Dato che l'autore di *Eclipses littéraires* non si degnava di rispondere alla mia lettera, ho deciso di scrivermene una io stesso firmando Derain.

Caro amico, sospetto che il suo scopo sia vedermi benedire il fatto che lei si sia appropriato della mia idea di scrivere su

gente che rinuncia alla scrittura. Non mi sbaglio, vero? Ebbene, non si preoccupi. Se lei desidera che io non protesti per l'evidente plagio della mia idea, sappia che, quando pubblicherà il suo libro, mi comporterò come se lei avesse abilmente comprato il mio silenzio. Lei mi è infatti risultato simpatico, tanto che mi spingo fino a regalarle un *Bartleby* che le manca.

Includa Marcel Duchamp nel suo libro.

Proprio come lei, Duchamp non aveva molte idee. Un giorno, a Parigi, l'artista Naum Gabo gli chiese senza mezzi termini perché avesse smesso di dipingere: "*Mais que voulez-vous?*" rispose Duchamp allargando le braccia, "*Je n'ai plus d'idées*" (Che vuole? Non ho più idee).

Con il tempo, avrebbe dato altre spiegazioni più sofisticate, ma probabilmente questa era quella che più si avvicinava alla realtà. Dopo il *Grande vetro*, Duchamp era rimasto senza idee, così, piuttosto che ripetersi, smise di creare e punto.

La vita di Duchamp fu la sua miglior opera d'arte. Abbandonò molto presto la pittura e intraprese un'audace avventura in cui l'arte era concepita anzitutto come una cosa *mentale*, nello spirito di Leonardo da Vinci. Volle sempre mettere l'arte al servizio della mente e fu proprio quel desiderio - incoraggiato dal suo uso particolare del linguaggio, il caso, l'ottica, i film e, soprattutto, dai suoi celebri *ready-made* - a scalzare discretamente cinquecento anni di arte occidentale fino a trasformarla per intero.

Duchamp abbandonò la pittura per più di cinquant'anni, perché preferiva giocare a scacchi. Non è meraviglioso?

La immagino perfettamente a conoscenza di chi fosse Duchamp, ma mi permetta adesso di ricordarle la sua attività come scrittore e mi consenta di raccontarle che Duchamp aiutò Katherine Dreier ad allestire il suo museo personale d'arte moderna, la *Société Anonyme, Inc.*: le consigliava le

opere d'arte da collezionare. E quando negli anni quaranta si progettava di donare la collezione all'Università di Yale, Duchamp scrisse trentatré note critiche e biografiche di una pagina su vari artisti, da Archipenko a Jacques Villon.

Roger Shattuck ha scritto che, se Marcel Duchamp avesse deciso di includere una notizia su se stesso, essendo uno degli artisti della Dreier (cosa che avrebbe potuto fare alla perfezione), avrebbe quasi certamente mescolato in modo astuto realtà e leggenda, come nelle altre note da lui redatte. Roger Shattuck suggerisce che forse avrebbe scritto qualcosa di simile a quanto segue:

Giocatore di tornei di scacchi e artista intermittente, Marcel Duchamp nacque in Francia nel 1887 e morì cittadino degli Stati Uniti nel 1968. Si sentiva a casa in entrambi i mondi e divideva il suo tempo tra i due. All'Armory Show di New York, nel 1913, il suo *Nudo che scende le scale* divertì e offese la stampa, provocando uno scandalo che lo rese famoso *in absentia* all'età di ventisei anni e lo portò negli Stati Uniti nel 1915. Dopo aver trascorso quattro anni a New York, abbandonò quella città e dedicò la maggior parte del suo tempo agli scacchi fino al 1954. Alcuni giovani artisti e conservatori di musei di vari paesi riscoprirono allora Duchamp e la sua opera. Lui era tornato a New York nel 1942 e, durante l'ultimo decennio trascorso lì, tra il 1958 e il 1968, tornò a essere famoso e influente.

Includa Marcel Duchamp nel suo libro sull'ombra di Bartleby. Duchamp conosceva di persona quell'ombra, giunse persino a fabbricarla manualmente. In un libro di interviste, Pierre Cabanne gli chiede a un certo punto se si è dedicato a qualche attività artistica durante le venti estati passate a Cadaqués. Duchamp gli risponde di sì, dato che ogni anno ricostruiva un padiglione di tela che gli serviva per stare all'ombra sul suo terrazzo. A Duchamp piacque sempre stare

all'ombra. Lo ammiro molto e, per di più, è un uomo che porta fortuna, lo includa nel suo trattato sul No. Quello che più ammiro di lui è la tempra di grande imbrogliatore.

Suo,

Derain

## 21.

Abbiamo imparato a rispettare gli imbrogliatori. In una nota per una prefazione non scritta a *I fiori del male*, Baudelaire consigliava all'artista di non rivelare i suoi segreti più intimi, e così facendo svelava il proprio: "Mostriamo forse a un pubblico a volte tonto, altre indifferente, il funzionamento dei nostri artifici? Spieghiamo tutte quelle revisioni e variazioni improvvisate, persino il modo in cui i nostri impulsi più sinceri si mescolano con dei trucchi e con la ciarlataneria indispensabile per amalgamare bene un'opera?".

In questo passo, la ciarlataneria si trasforma quasi in sinonimo di "immaginazione". Il miglior romanzo che è stato scritto sulla ciarlataneria e che ritrae un truffatore – *L'uomo di fiducia*, del 1857 - è opera di Herman Melville, il grande polmone, da quando creò Bartleby, dell'intricato labirinto del No.

Melville, in *L'uomo di fiducia*, trasmette una chiara ammirazione per l'essere umano che può trasformarsi in molteplici identità. Lo straniero sulla nave fluviale di Melville architetto letto uno scherzo meravigliosamente duchampiano su se stesso (Duchamp era un burlone e amante della pura fantasia verbale, tra l'altro perché non credeva poi troppo nelle parole; adorava sopra ogni cosa Jarry, il fondatore della Patafisica, e il grande Raymond Roussel), uno scherzo che fa ai passeggeri e al lettore



quando attacca "un cartello accanto all'ufficio del capitano, in cui si offre una ricompensa per la cattura di un misterioso impostore, probabilmente arrivato di recente dall'Est; un genio originale nella sua vocazione, si direbbe, anche se non era molto chiaro in che consistesse la sua originalità".

Nessuno acciuffa lo strano impostore di Melville come nessuno riuscì mai ad acciuffare Duchamp, l'uomo che non si fidava delle parole: "Le parole non hanno assolutamente alcuna possibilità di esprimere nulla. Nel momento in cui iniziamo a tradurre i nostri pensieri in parole e frasi, va tutto in malora". Nessuno acciuffò mai quel furfante di Duchamp, la cui fredda prodezza consiste, ben oltre le sue opere d'arte o di non-arte, nell'aver vinto la scommessa di poter abbindolare il mondo dell'arte facendo sì che gli rendesse onore sulla base di credenziali false. Ciò costituisce un gran merito. Duchamp decise di fare una scommessa con se stesso sul mondo artistico e intellettuale a cui apparteneva. Questo grande artista del No scommise di poter vincere la partita senza fare praticamente nulla, solo rimanendo seduto. E vinse la scommessa. Si burlò di tutti quegli imbrogliatori inferiori ai quali ci siamo abituati ultimamente, di tutti quei piccoli truffatori che cercano la loro ricompensa non nel riso o nel gioco del No, ma nei soldi, nel sesso, nel potere o nella fama convenzionale.

Con quel riso Duchamp si ripresentò sulla scena alla fine della sua vita per ricevere gli applausi di un pubblico che ammirava la sua grande capacità di imbrogliare il mondo dell'arte seguendo la legge del minimo sforzo. Tornando in scena, l'uomo del *Nudo che scende una scala* non dovette guardare gli scalini. Sulla base di un lungo e scrupoloso calcolo, il grande truffatore sapeva perfettamente dove si trovavano quegli scalini. Aveva pianificato tutto lui, da grande genio del No.

Pensiamo a due scrittori che vivono nello stesso paese ma che si conoscono appena tra loro. Il primo ha contratto la sindrome di Bartleby e ha rinunciato a pubblicare: sono già ventitré anni che non lo fa più. Il secondo, senza che esista una spiegazione ragionevole, vive come un costante incubo il fatto che l'altro non pubblichi.

E il caso di Miguel Torga e del suo strano rapporto con la sindrome di Bartleby del poeta Edmundo de Bettencourt, scrittore nato a Funchal, sull'isola di Madeira, nel 1899 - il 7 agosto prossimo avrebbe compiuto cent'anni -, studente di diritto a Coimbra, città in cui raggiunse grande fama come cantante di *fado*, il che senza dubbio oscurò il prestigio che andò conquistandosi quando abbandonò un'epoca di vagabondaggi e bohème, cominciando a pubblicare singolari volumi di poesie. Per un certo tempo non si stancò di dare alle stampe i suoi versi innovatori e tragici. Nel 1940 apparve il suo libro migliore, *Poesie mancine*, che conteneva pezzi di alta poesia come *Nocturno fundo*, *Noite vazia* o *Sepultura aèrea*. La miserevole accoglienza che ebbe questo libro spinse Bettencourt a una lunga epoca di silenzio, che si prolungò per ventitré anni.

Nel 1960, la rivista "Piràmide" di Lisbona cercò di far uscire il poeta dal suo silenzio e si prese la libertà di dedicargli quasi tutto un numero, commentando i suoi componimenti del passato. Bettencourt rimase zitto. Bartlebyano al massimo, non volle neppure scrivere un paio di righe per quello speciale a lui dedicato. "Piràmide" spiegò così la decisione del poeta di continuare a tacere: "Va chiarito che il silenzio di Bettencourt non è né una capitolazione né una dissidenza rispetto alla poesia portoghese contemporanea, bensì una peculiare forma di rivolta che lui difende accoratamente".

Gli anni sessanta erano brutti tempi per la lirica portoghese, in cui spadroneggiava - proprio come in Spagna a causa della dittatura - un'estetica da realismo socialista. Nel 1963 le cose non erano cambiate, ma Bettencourt accettò che si ripubblicassero in un libro le sue poesie degli anni trenta, le sue poesie di un tempo, quei versi maltrattati. Nonostante il combattivo prologo di un giovane Helberto Hel- der, o forse proprio a causa di quello, i componimenti furono di nuovo maltrattati.

Estraneo a tutto questo, Miguel Torga sta uscendo da un lungo tunnel e, da Oporto, scrive a Bettencourt una lettera commovente in cui gli rivela: "Non ci sono poesie nuove, ma ci sono quelle vecchie, e il solo vederle mi ha riempito di allegria. Che lei non pubblicasse, signor Bettencourt, era arrivato a trasformarsi per me in un incubo".

Nonostante la lettera, Bettencourt morì dieci anni dopo senza aver pubblicato nient'altro. Sul giornale "República", qualcuno scrisse: "Edmundo de Bettencourt è deceduto ieri a bassa voce. Da trentatré anni, il poeta aveva scelto di vivere senza nessun canto, come se avesse adattato alla propria vita una sordina".

Ha avuto fine, con la morte del poeta di Madeira e il suo silenzio definitivo, l'incubo di Torga?

## 23.

Stavo guardando distrattamente e tra gli sbadigli un supplemento letterario in catalano, quando all'improvviso mi sono imbattuto in un articolo di Jordi Llovet che sembra scritto con la precisa volontà di essere incluso in questo quaderno.

In tale articolo, una recensione, Jordi Llovet se ne viene fuori a dire che, a causa della sua assoluta mancanza di immaginazione, ha rinunciato già da tempo a essere un creatore di letteratura. Non è normale che in una recensione il critico confessi di soffrire della sindrome di Bartleby. No, non mi sembra per niente normale. E, come se non bastasse, l'articolo commenta un libro del saggista inglese William Hazlitt (1778-1830), il quale, a giudicare dal titolo di uno dei suoi testi, *Smettiamola di scrivere saggi*, dovette essere anche lui, come Jordi Llovet, un fanatico del No.

"William Hazlitt," dice Llovet, "mi ha letteralmente salvato la vita. Alcuni anni fa dovevo viaggiare da New York a Washington sulla nota e quasi sempre efficiente compagnia ferroviaria Armtrak, e rimasi ad aspettare la partenza del treno leggendo, nell'atrio della stazione, un volume di saggi di questo brav'uomo (...). Mi affascinò talmente il capitolo *Smettiamola di scrivere saggi* che persi il treno. Quel treno deragliò con molti morti all'altezza di Baltimora. Vabbè. Perché leggevo con tanta attenzione quel capitolo? Forse già con la segreta intenzione di trarne incitamento alla mia vaga volontà di non scrivere mai più critica letteraria e dedicarmi a scrivere letteratura - utopica ambizione in un uomo privi) d'immaginazione come me - o, più semplicemente, a fare carriera come professore, lettore e, più che altro, bibliofilo, che sono le cose che ho finito per fare nella vita irrilevante e comunissima che conduco..."

Non sapevo che in quel supplemento letterario catalano si potessero incontrare simili perle. Non è per niente normale che un recensore, nel bel mezzo della critica di un libro, ci parli di se stesso e ci comunichi a bruciapelo di aver rinunciato alla creazione letteraria a causa della sua scarsa immaginazione - paradossalmente ci vuole immaginazione per affermarlo - e,

inoltre, riesca a commuoverci raccontandoci t he conduce una vita irrilevante e comunissima.

Insomma, bisogna riconoscere che l'immaginazione necessaria a dire di non avere immaginazione - il peculiare zio Celerino di Jordi Llovet - è un alibi assennato per non scrivere: è molto ben architettato, una vera trovata. Non come fanno altri che cercano zii Celerini iperbolicamente strava ganti per giustificare la loro militanza nel delicato esercito degli scrittori del No.

## 24.

Ultima domenica di luglio, piovosa. Mi porta il ricordo di una domenica piovosa che Kafka registrò nei suoi *Diari*: una domenica in cui lo scrittore, per colpa di Goethe, si sente invaso da una totale paralisi di scrittura e si guarda fisso le dita, in preda alla sindrome di Bartleby.

"Così mi scorre tranquilla la domenica," scrive Kafka, "così scorre la domenica piovosa. Sto seduto in camera da letto e dispongo di silenzio, ma al posto di decidermi a scrivere, attività nella quale l'altro ieri, ad esempio, avrei voluto immergermi con tutto me stesso, ora sono rimasto a lungo a fissare le mie dita. Credo di essere stato totalmente influenzato da Goethe questa settimana, credo di aver appena esaurito il vigore di tale influsso e pertanto di essere diventato inutile."

Questo scrive Kafka una domenica piovosa del gennaio 1912. Due pagine più avanti, che corrispondono al 4 febbraio, scopriamo che continua a essere prigioniero dal Male, la sindrome di Bartleby. Si conferma così in pieno che lo zio Celerino di Kafka fu, almeno per un buon numero di giorni, Goethe: "L'entusiasmo ininterrotto con cui leggo cose su

Goethe (conversazioni con Goethe, gli anni da studente, ore con Goethe, un soggiorno di Goethe a Francoforte) e che mi impedisce totalmente di scrivere".

Se mai fosse rimasto il dubbio a qualcuno, abbiamo qui la prova che Kafka patì la sindrome di Bartleby.

Kafka e Bartleby sono due esseri abbastanza asociali che da tempo ho la tendenza ad associare. Non sono, naturalmente, l'unico che ha provato la tentazione di farlo. Per fare Un esempio a portata di mano, Gilles Deleuze, in *Bartleby o la formula della creazione*, dice che lo scrivano di Melville è il vivo ritratto del Celibe, scritto con la maiuscola, che appare nei *Diari* di Kafka, quel Celibe per cui "la felicità è comprendere che il suolo su cui si è fermato non può essere maggiore dell'estensione coperta dai suoi piedi", quel Celibe che imi rassegnarsi a uno spazio per lui sempre più ridotto; quel celibe che, quando morirà, avrà una bara delle esatte dimensioni a lui necessarie.

Sulla scia di questo, mi vengono in mente altre descrizioni kafkiane di quel Celibe, che danno anch'esse l'impressione di comporre un vivo ritratto di Bartleby: "Se ne va in giro con la giacca ben abbottonata, le mani nelle tasche che gli risultano alte, i gomiti sporgenti, il cappello calcato fin sugli occhi, un sorriso falso, ormai innato, che deve proteggergli la bocca, come gli occhiali a pince-nez gli proteggono gli occhi; i pantaloni più stretti di quanto convenga esteticamente e delle gambe smilze. Ma tutti sanno quello che gli succede, tutti possono enumerare le sue sofferenze".

Dall'incrocio tra il Celibe di Kafka e il copista di Melville sorge un essere ibrido che mi sto immaginando ora e che chiamerò Scapolo e che ha una certa parentela con quell'animale singolare - "metà gattino metà agnello" - che Kafka aveva ricevuto in eredità.

Si sa anche cosa succede a Scapolo? Bene, io direi che un soffio di freddezza emana dal suo intimo, da dove si affaccia con la metà più triste del suo doppio volto. Quel soffio di freddezza gli deriva da un disordine innato e incurabile dell'anima. E un soffio che lo lascia alla mercé di un'estrema pulsione negativa che lo conduce sempre a pronunciare un sonoro NO, quasi disegnato a lettere maiuscole nell'aria quieta di un qualsiasi piovoso pomeriggio domenicale. È un soffio di freddezza che fa sì che quanto più questo Scapolo si allontana dai vivi (per i quali lavora, a volte come schiavo e *ai* tre come impiegato) tanto minore è lo spazio che gli altri considerano sufficiente per lui.

Questo Scapolo pare un bonaccione svizzero (alla maniera di Walser che passeggia) e anche il classico uomo senza qualità (nella sfera di Musil), ma abbiamo già visto che Walser era un bonaccione solo in apparenza e che anche delle apparenze dell'uomo senza qualità bisogna diffidare. In realtà, Scapolo spaventa, perché passeggia senza mezzi termini per una zona terribile, una regione di ombre che è anche il luogo dove dimora la più radicale delle negazioni e dove il soffio di freddezza è, in sintesi, un soffio di distruzione.

Scapolo è un essere estraneo a noialtri, metà Kafka e metà Bartleby, che vive sul ciglio dell'orizzonte di un mondo lontanissimo: un celibe che a volte dice che preferirebbe non farlo e altre, con la voce tremante di Heinrich von Kleist davanti alla tomba della sua amata, dice una cosa assolutamente terribile e allo stesso tempo semplicissima come:

"Non sono ormai più di qui".

Questa è la formula di Scapolo, un'alternativa netta a quella di Bartleby. Mi dico questo mentre ascolto la pioggia colpire i vetri in questa domenica.

"Non sono ormai più di qui," mi sussurra Scapolo.

Gli sorrido con una certa tenerezza, e mi ricordo del "sono veramente dell'oltretomba" di Rimbaud. Guardo Scapolo, mi invento la mia formula personale e, sussurrando anch'io, gli dico: "Sono solo, celibe". E allora non posso evitare di vedermi come un essere comico. Perché è comico prendere coscienza della propria solitudine rivolgendosi a qualcuno con mezzi che impediscono precisamente di essere solo.

## 25.

Da una domenica piovosa all'altra. Mi sposto a una domenica del 1804 in cui Thomas De Quincey, che allora aveva diciannove anni, provò l'oppio per la prima volta. Molto tempo dopo egli avrebbe ricordato così quel giorno: "Era una domenica pomeriggio, triste e piovosa. In questa terra che abitiamo non esiste spettacolo più lugubre di una domenica pomeriggio di pioggia a Londra".

In De Quincey la sindrome di Bartleby si manifestò sotto forma di oppio. Dai diciannove ai trentasei anni De Quincey, a causa della droga, non poté scrivere e passava ore e ore loricato, in preda alle allucinazioni. Prima di cadere nei sogni del suo mal di Bartleby, aveva manifestato il desiderio di diventare scrittore, ma nessuno aveva fiducia nel fatto che un giorno o l'altro ci sarebbe riuscito, lo si dava per inguaribile perché l'oppio genera un'allegria sorprendente nell'animo di chi lo assume ma ne stordisce la mente, benché con idee e piaceri incantevoli. E evidente che da storditi e incanutì non si può scrivere.

Però succede che a volte la letteratura fugge dalla droga.

E questo è ciò che accadde un bel giorno a De Quincey, che si vide improvvisamente libero della sua sindrome di Bartleby.



Il modo per soggiogarla fu originale per l'epoca: consistette nello scriverne direttamente. Da dove prima c'era solo il fumo dell'oppio nacque il celebre opuscolo *Confessioni di un mangiatore d'oppio inglese*, testo fondatore della storia delle lettere drogate.

Accendo una sigaretta e, per alcuni istanti, rendo omaggio al fumo dell'oppio. Mi viene in mente il senso dell'umorismo di Cyril Connolly nel riassumere la biografia dell'uomo che domò la sua sindrome scrivendone, senza peraltro poter evitare che, alla lunga, la sindrome si ribellasse e lo uccidesse: "Thomas De Quincey. Saggista decadente inglese che, a sessantacinque anni d'età, morì a causa di ciò su cui aveva scritto, cioè per aver ingerito oppio in gioventù".

Il fumo mi accieca gli occhi. So che devo concludere, che sono giunto al termine di questa nota a piè di pagina. Però non vedo quasi nulla, non posso continuare a scrivere, il fumo si è trasformato pericolosamente nella mia sindrome di Bartleby.

Ecco. Ho spento la sigaretta. Ora posso finire, e lo farò citando Juan Benet: "Chi ha bisogno di fumare per scrivere, ! o lo fa alla Bogart, con il fumo avvitato intorno agli occhi (il che determina uno stile rude), o deve sopportare che il posacenere si porti via quasi tutta la sigaretta".

26.

"L'arte è una stupidaggine," disse Jacques Vaché, e si uccise, scegliendo la via più rapida per diventare un artista del silenzio. In questo libro non ci sarà molto spazio per bartleby suicidi, non mi interessano molto, poiché penso che nella morte per mano propria manchino le sfumature, le sottili invenzioni di altri artisti - il gioco, in fin dei conti, sempre più

fantasioso di uno sparo alla tempia - quando arriva il momento di giustificare il proprio silenzio.

Includo Vaché in questo quaderno, facendo un'eccezione, perché adoro la sua frase secondo cui l'arte è una stupidaggine e perché gli devo la scoperta che la scelta del silenzio da parte di certi autori non annulla la loro opera; al contrario, conferisce retroattivamente un potere e un'autorità addizionali a ciò che hanno rinnegato: il ripudio dell'opera, diventa una nuova fonte di validità, un certificato di indiscutibile serietà. Questa serietà me l'ha fatta scoprire Vaché, è una serietà che consiste nel non interpretare l'arte come qualcosa la cui serietà si perpetua in eterno, come un *fine*, come uno strumento permanente per l'ambizione. Come dice Susan Sontag: "L'atteggiamento veramente serio è interpretare l'arte come un *mezzo* per raggiungere qualcosa che forse si può ottenere solo abbandonando l'arte".

Faccio un'eccezione, quindi, per il suicida Vaché, paradigma dell'artista senza opere; lo si trova in tutte le enciclopedie solo per aver scritto qualche lettera ad André Bretón e nient'altro.

E desidero fare un'altra eccezione per un genio della letteratura messicana, il suicida Carlos Diaz Dufoo (figlio). Anche per questo strano scrittore l'arte è una falsa strada, una fesseria. Nell'epitaffio dei suoi stranissimi *Epigrammi* - pubblicati a Parigi nel 1927 e presentati come scritti in quella città, benché successive indagini abbiano dimostrato che (Carlos Diaz Dufoo (figlio) non si mosse mai dal Messico - lasciò detto che le sue azioni furono oscure e le sue parole insignificanti e chiese di essere imitato. Questo bartleby puro e duro è una delle mie massime predilezioni letterarie e, nonostante si sia suicidato, doveva comparire in questo quaderno. "Fu un autentico estraneo tra di noi," ha detto di lui il critico messicano Christopher Domínguez Michael. E bisogna essere

strano davvero per sembrare strano ai messicani, che sono - almeno così mi sembra - tanto strani.

Concludo con quello che preferisco tra gli epigrammi di Dufoo (figlio): "Nella sua tragica disperazione si strappava, brutalmente, i capelli della parrucca".

## 27.

Farò una terza eccezione con i suicidi, la farò per Chamfort. Un articolo di Javier Cercas su una rivista letteraria mi ha messo sulla pista di un feroce fautore del No: il signor Chamfort, quello che diceva che quasi tutti gli uomini sono schiavi perché non osano pronunciare la parola "no".

Come letterato, Chamfort ebbe fortuna sin dal primo momento, conobbe il successo senza il minimo sforzo. Anche il successo nella vita. Le donne lo amarono e le sue prime opere, per quanto mediocri fossero, gli aprirono le porte dei saloni mondani; ottenne persino il plauso reale (Luigi XVI e Maria Antonietta piangevano a dirotto al termine delle rappresentazioni delle sue opere). Entrò molto giovane a far parte dell'Académie Française, godendo fin dall'inizio di un prestigio sociale straordinario. Tuttavia Chamfort provava un disprezzo infinito per il mondo che lo circondava e molto presto si oppose, fino alle estreme conseguenze, ai vantaggi personali di cui beneficiava. Era un moralista, ma non di quelli che siamo abituati a sopportare ai giorni nostri. Chamfort non era un ipocrita, non diceva che tutti erano orribili per salvare se stesso, anzi, si includeva nel disprezzo quando si guardava allo specchio: "L'uomo è un animale stupido, a giudicare da me".

Il suo moralismo non era una truffa, non cercava attraverso il moralismo il prestigio dell'uomo retto. "Il nostro eroe," scrisse Camus di Chamfort, "andrà ancora più lontano, perché

la rinuncia ai propri privilegi non significa niente e la distruzione del proprio corpo è poca cosa (si suicidò in un modo selvaggio), paragonata alla disintegrazione del proprio spirito. Questo è, *in fin dei conti*, ciò che determina la grandezza di Chamfort e la strana bellezza del romanzo che non scrisse, ma di cui ci lasciò gli elementi necessari per poterlo immaginare."

Non scrisse quel romanzo - lasciò *Massime e pensieri* e *Caratteri e aneddoti*, ma nessun romanzo - e i suoi ideali, il suo No radicale alla società del suo tempo lo condussero a una specie di santità disperata. "La sua attitudine estrema e crudele," dice Camus, "lo spinse alla negazione finale costituita dal silenzio."

In una delle sue *Massime* ci lasciò detto: "M., che si voleva far parlare di varie questioni pubbliche o private, rispose freddamente: Ogni giorno allungo la lista delle cose di cui non parlo; il maggior filosofo sarebbe quello con la lista più distesa".

Proprio questo porterà Chamfort a negare l'opera d'arte e quella forza pura del linguaggio che, da molto tempo, cercava di comunicare una forma ineguagliabile alla sua ribellione. Negare l'arte lo portò a negazioni ancora più estreme, inclusa quella "negazione finale" di cui parla Camus, il quale, commentando le ragioni per cui Chamfort non scrisse un romanzo e cadde inoltre in un prolungato silenzio, dice: "L'arte è il contrario del silenzio, rappresenta uno dei segni della complicità che ci lega agli altri uomini nella lotta comune. Per chi ha perso tale complicità e si è collocato *interamente nel rifiuto*, né il linguaggio né l'arte hanno più senso. È senz'altro questo il motivo per cui quel romanzo di una negazione non poté essere scritto: proprio perché era il romanzo di una negazione. All'interno di quella stessa arte esistono infatti i principi che la portano a negarsi".

Evidentemente, Camus, artista del Sì quant'altri mai, sarebbe rimasto paralizzato - lui così convinto che l'arte fosse il contrario del silenzio - se avesse conosciuto l'opera, ad esempio, di Beckett e di altri consumati discepoli recenti di Bartleby.

Chamfort portò il No talmente lontano che, il giorno in cui pensò che la Rivoluzione francese - di cui inizialmente era stato un sostenitore entusiasta - lo avesse condannato, si sparò un colpo che gli frantumò il naso e gli svuotò l'orbita destra. Rimasto ancora in vita, tornò alla carica, si sgozzò con un coltello, incidendosi profondamente le carni. Zuppo di sangue, frugò con l'arma nel proprio petto e, alla fine, dopo essersi aperto i popliti e i polsi, stramazza in mezzo a un vero e proprio lago di sangue.

Ma, come si è detto, tutto questo non fu niente in confronto alla efferata disintegrazione del suo spirito.

"Perché non pubblici?" aveva chiesto a se stesso, qualche mese prima, in un breve testo, *Prodotti della civiltà perfezionata*.

Tra le sue numerose risposte ho selezionato queste:

Perché mi sembra che il pubblico possieda il massimo del cattivo gusto e una grande ansia di denigrare.

Perché si incita a lavorare per lo stesso motivo per cui, quando ci affacciamo alla finestra, desideriamo veder passare in strada scimmie e domatori di orsi.

Perché ho paura di morire senza aver vissuto.

Perché quanto più si assottiglia la mia popolarità, tanto più mi sento felice.

Perché non voglio fare come i letterati, simili agli asini che scalciano e si azzuffano davanti alla mangiatoia vuota.

Perché il pubblico si interessa soltanto dei successi che non apprezza.

Una volta trascorsi un'estate intera con l'idea di essere stato un cavallo. Al calar della sera, tale idea si faceva ossessiva, il tetto di casa mi cadeva in testa. Era terribile. Appena coricavo il mio corpo umano, subito si attivava la mia memoria da cavallo.

Naturalmente non lo raccontai a nessuno. Non che avessi qualcuno a cui raccontarlo, non ho quasi mai avuto nessuno. Quell'estate Juan era all'estero, magari a lui l'avrei raccontato. Ricordo che spesi quell'estate a fare la corte a tre donne, nessuna delle quali mi prestava la minima attenzione, non mi concedevano nemmeno un minuto per raccontare una cosa tanto intima e lacerante come la storia del mio passato, a volte non mi guardavano nemmeno, credo che la mia gobba le facesse sospettare che ero stato un cavallo...

Oggi mi ha chiamato Juan e mi sono messo a raccontargli la storia di quell'estate in cui avevo ricordi da cavallo.

"Ormai non mi sorprende più niente di te," ha commentato.

Quel commento mi ha offeso, mi sono pentito di aver sollevato la cornetta quando Juan ha cominciato a lasciare il suo messaggio sulla mia segreteria telefonica. Siccome è un po' di giorni che ricevo messaggi da lui - e anche da altre persone a cui non rispondo; alzo la cornetta solo quando dall'ufficio si interessano della mia salute mentale, e lo faccio con voce tremante e depressa -, ho pensato fosse meglio prendere la chiamata e dire a Juan di lasciarmi in pace, che sono stufo di vederlo provare da tanti anni compassione per la mia gobba e la mia solitudine, che rispetti questi miei giorni di isolamento più radicale che mai, di cui ho bisogno per scrivere le mie note senza testo. Ma invece di dirgli tutto questo, gli ho raccontato dell'estate con ricordi da cavallo.

Ha osservato che ormai non lo sorprendevo più niente di me, e poi ha aggiunto che la mia storia di quella strana estate gli ricordava l'inizio di un racconto di Felisberto Hernández.

"Quale racconto?" gli ho domandato, un po' amareggiato che la mia originale estate non fosse una storia esclusivamente mia.

"*La donna simile a me*," mi ha risposto. "E adesso che ci penso, Felisberto Hernández ha una relazione con quel che ti preme tanto. Non rinunciò mai a scrivere, non è uno scrittore del No, però lo sono i suoi scritti. Lasciava incompleti tutti i racconti che scriveva, gli piaceva rifiutarsi di scrivere i finali. Per questo la sua antologia di racconti si intitola *Narrazioni incomplete*. Le lasciava sospese nell'aria. Fra tutti i suoi racconti il più straordinario è *Nessuno accendeva le lampade*. "

"Pensavo," gli ho detto, "che dopo Musil non ti interessasse più nessuno."

"Musil e Felisberto," mi ha detto in tono definitivo, molto sicuro di sé. "Mi hai sentito bene? Musil e Felisberto. Dopo di loro nessuno accende più le luci. "

Sbarazzatomi di Juan - l'ho fatto nel momento in cui ha cominciato a consigliarmi di fare attenzione a che in ufficio non scoprano che li sto ingannando con la storia della depressione e finiscano per licenziarmi -, ho cominciato a rileggere i racconti di Felisberto. Era veramente uno scrittore geniale, tutto teso a frustrare le aspettative con cui le finzioni letterarie ci gratificano. Bergson definiva l'umorismo un'aspettativa frustrata. Questa definizione, che si può applicare in generale alla letteratura, si realizza con insolita minuziosità nei racconti di Felisberto Hernández, scrittore e al contempo pianista in salotti eleganti e cabaret di infima categoria, autore di uno spazio fantasmagorico di finzioni, scrittore di racconti che non portava a termine (come a voler dire che in questa vita

manca qualcosa), creatore di voci strangolate, inventore dell'assenza.

Molti dei suoi finali incompleti sono indimenticabili. Come quello di *Nessuno accendeva le lampade*, dove ci dice che lui se ne andava "tra gli ultimi inciampando nei mobili". Un finale indimenticabile. A volte gioco a pensare che nessuno a casa mia accende le luci. A partire da oggi, dopo aver recuperato la memoria del racconto incompleto di Felisberto, giocherò ad andarmene anch'io per ultimo inciampando nei mobili. Mi piacciono le mie feste da solitario. Sono come la vita stessa, come qualunque racconto di Felisberto: una festa incompleta, ma una festa per davvero.

## 29.

Stavo per mettermi a scrivere del giorno in cui vidi Salinger a New York, quando la mia attenzione si è deviata sull' incubo che ho avuto ieri e che ha finito per assumere un curioso aspetto comico.

In ufficio avevano scoperto il mio inganno e mi licenziavano. Grande dramma, sudori freddi, incubo insopportabile, fino a quando veniva fuori il lato comico della tragedia del mio licenziamento. Decidevo che non avrei dedicato più di una riga al mio dramma, perché non meritava uno spazio maggiore nel mio diario. Trattenendo le risate, scrivevo questo: "Non penso di occuparmi della sciocca faccenda d'aver perso il lavoro, ho intenzione di fare come il cardinale Roncalli il pomeriggio in cui lo nominarono capo della Chiesa cattolica e si limitò ad annotare semplicemente nel suo diario: 'Oggi mi hanno fatto Papa. Oppure farò come Luigi XVI, uomo non particolarmente



perspicace, che il giorno della presa della Bastiglia annotò sul suo diario: *'Rien'*."

### 30.

Pensavo di poter finalmente scrivere di Salinger quando all'improvviso, guardando distrattamente il quotidiano aperto alle pagine culturali, sono incappato nella notizia del recente omaggio a Pepin Bello a Huesca, la sua città natale.

E stato come se Pepin Bello fosse venuto a farmi visita.

Accompagnavano la notizia un testo di Ignacio Vidal-Folch e un'intervista di Anton Castro allo scrittore del No (spagnolo) per eccellenza.

Vidal-Folch scrive: "Avere una mentalità artistica e negarsi a darle via libera porta a due possibili strade: una è il sentimento di frustrazione (...), l'altra, molto meno frequentata, cara a certi seguaci della spiritualità orientale e che richiede una certa raffinatezza d'animo, è quella su cui cammina Pepin Bello: rinunciare senza lamentele a manifestare le proprie doti può essere una virtù spiritualmente aristocratica, e quando uno si piega ad essa senza nemmeno proteggerla con il disprezzo verso i propri simili, l'astio per la vita o l'indifferenza per l'arte, allora possiede davvero qualcosa di divino (...). Immagino Lorca, Bunuel e Dali a ripetere che era un peccato che Pepin, nonostante tutto il suo talento, non lavorasse. Pepin non gli fece caso. Averli delusi mi pare un'opera d'arte più considerevole, ad esempio, dei divertenti e ingegnosi disegni di *putrefatti* daliniani, alla cui origine c'è Pepin Bello".

Mi sono alzato dal divano per mettere in sottofondo musica di Tony Fruscella, un altro dei miei artisti preferiti. Poi sono

tornato al divano mosso dalla curiosità di sapere cosa diceva Pepin Bello nell'intervista.

Qualche giorno fa, mentre ero seduto sul divano, mi è apparso Ferrer Lerin, il poeta che studia gli avvoltoi. Oggi lo ha fatto Pepin Bello. Credo che questo sia il luogo ideale di casa mia per i fantasmi dell'estrema negatività, il luogo ideale affinché comunichino con me.

"José Bello Lasierra," esordisce Anton Castro, "è un tipo inverosimile. Nessun fabulatore potrebbe immaginarsi un uomo così, con una pelle lustra come una sottoveste di lunaria, incrinata da un paio di baffetti innevati."

Sono rimasto a pensare a quanto mi piacciono i tipi inverosimili, poi mi sono chiesto cosa diavolo potesse essere la lunaria, e il dizionario mi ha risolto l'enigma: "varietà di adularia in cristalli opalescenti da cui si ricavano gemme".

O meglio: non ha risolto affatto l'enigma, anzi me lo ha complicato ancora di più. E ho finito col viaggiare così lontano con quella sottoveste di lunaria in mente che sono diventato molto ricettivo, immensamente aperto a tutto, fino il punto di ricevere, sulla frontiera tra ragione e sogno, la visita dell'inverosimile Pepin Bello.

Quando l'ho visto, sono riuscito a fargli solo una domanda da divano, la domanda più semplice di tutte, dato che so che lui è molto semplice, semplice - mi sono detto - come uno spuntino.

"Non ho mai visto," mi ha detto, "una donna bella come Ava Gardner. Una volta sono rimasto parecchio tempo con lei, eravamo seduti su un sofà alla luce di una lampada. La fissavo intensamente. 'Cos'hai tanto da guardare?' mi chiese. Cos'ho da guardare? Te, figliola, te!" Era incredibile. Ricordo che in quel momento le stavo guardando il bianco degli occhi che era come quello delle bambole di porcellana di una volta, un

bianco azzurrato sulla cornea. Lei rideva. E io le dicevo: 'No, non ridere. Che sei un mostro'."

Quando si è zittito, ho voluto fargli la domanda semplice che avevo in mente, però ho notato che, per quanto semplice fosse, me l'ero completamente dimenticata. Nessuno accendeva le lampade. Di colpo lui ha cominciato ad andarsene, si è perso in fondo al corridoio, inciampando nei mobili, strillando come se fosse un venditore ambulante di giornali:

"Ultime notizie! Ultime notizie! Sono il Pepin Bello dei manuali e dei dizionari!".

### 31.

Ho visto Salinger su un autobus della Quinta strada di New York. L'ho visto, sono sicuro che era lui. È accaduto tre anni fa quando, proprio come adesso, simulai una depressione e riuscii a ottenere l'aspettativa dal lavoro per un certo periodo.

Mi presi la libertà di passare un fine settimana a New York. Non rimasi di più perché ovviamente non mi conveniva correre il rischio di non essere rintracciabile a casa se mi chiamavano dall'ufficio. Rimasi a New York solo due giorni e mezzo, ma non si può dire che non abbia sfruttato intensamente il tempo. Perché vidi niente meno che Salinger. Era lui, ne sono sicuro. Era il ritratto vivente dell'anziano che, poco tempo prima, avevano fotografato all'uscita di un iper mercato del New Hampshire mentre spingeva un carrello della spesa.

Jerome David Salinger. Era lì in fondo all'autobus. Ogni tanto sbatteva le palpebre. Se non fosse stato per questo, mi sarebbe sembrato più una statua che un uomo. Era lui. Jerome David Salinger, imprescindibile in qualunque approssimazione alla storia dell'arte del No.

Autore di quattro libri impressionanti e famosissimi - *Il giovane Holden* (1951), *Nove racconti* (1953), *Franny e Zooey* (1961) e *Alzate l'architrave, carpentieri*/*Seymour: Introduzione* (1963) -, fino a oggi non ha più pubblicato niente, il che significa che ha passato trentasei anni in rigoroso silenzio, accompagnato, per di più, da una leggendaria ossessione nel proteggere la sua vita privata.

Lo vidi su quell'autobus della Quinta strada. Lo vidi per caso, solo perché mi ero messo a guardare una ragazza vicino a lui che teneva la bocca aperta in modo molto curioso. La ragazza stava leggendo una pubblicità di cosmetici su un manifesto affisso alla parete dell'autobus. A quanto pare, leggendo le si afflosciava leggermente la mandibola. Durante il breve istante in cui la bocca della ragazza rimase aperta e le labbra rimasero separate lei - per dirlo con un'espressione di Salinger - fu per me la cosa più fatale di tutta Manhattan.

Mi innamorai. Io, un povero spagnolo vecchio e ingobbito, senza alcuna speranza di essere corrisposto, mi innamorai. E per quanto vecchio e ingobbito, agii senza complessi, mi comportai come avrebbe fatto qualunque uomo innamoratosi di colpo: intendo dire che la prima cosa che feci fu guardare se era accompagnata da un altro. Fu allora che vidi Salinger e rimasi di sasso: due emozioni in meno di cinque secondi.

Di colpo, mi ero trovato diviso tra l'innamoramento repentino che avevo appena provato per una sconosciuta e la scoperta - alla portata di pochissimi - che stavo viaggiando con Salinger. Mi trovai diviso tra le donne e la letteratura, tra l'amore repentino e la possibilità di parlare a Salinger e scoprire con astuzia, in anteprima mondiale, perché aveva smesso di pubblicare libri e perché si nascondeva dal mondo.

Dovevo scegliere tra la ragazza e Salinger. Dato che i due non si parlavano e quindi non sembrava che si conoscessero, mi resi conto che non avevo molto tempo per scegliere tra

J'una e l'altro. Dovevo agire velocemente. Decisi che l'amore deve sempre avere la precedenza sulla letteratura, e quindi progettai di avvicinarmi alla ragazza, inchinarmi davanti a lei e dirle in tutta sincerità:

"Mi scusi, lei mi piace molto e credo che la sua bocca sia la cosa più incantevole che abbia mai visto. E credo anche che, così come mi vede, ingobbito e vecchio, io potrei, nonostante tutto, renderla molto felice. Dio, come la amo! Cosa fa stasera?".

Mi venne in mente all'improvviso un racconto di Salinger, *// cuore di una storia spezzata*, in cui qualcuno, su un autobus, dopo aver visto la ragazza dei suoi sogni, architetta una domanda quasi identica a quella che io avevo appena pensato in segreto. E mi ricordai il nome della ragazza del racconto di Salinger: Shirley Lester. Decisi pertanto che la mia ragazza l'avrei provvisoriamente chiamata così: Shirley.

E mi dissi che senza dubbio l'aver visto Salinger su quell'autobus mi aveva condizionato fino al punto di suggerirmi di rivolgere a quella ragazza la stessa domanda che un ragazzo voleva rivolgere alla ragazza dei suoi sogni in un racconto di Salinger. Che casino, pensai, tutto questo ti succede per esserti innamorato di Shirley, ma anche per averla vista accanto allo sfuggente Salinger.

Mi resi conto che avvicinarmi a Shirley e dirle che l'amavo enormemente e che ero pazzo di lei era una scempiaggine tremenda. Ma ancora peggio fu ciò che mi venne in mente di fare dopo. Per fortuna, non mi decisi a metterlo in pratica. Mi saltò infatti il ticchio di avvicinarmi a Salinger e dirgli:

"Dio, come la amo, Salinger! Potrebbe dirmi perché sono così tanti anni che non pubblica niente? Esiste un motivo essenziale per cui si debba smettere di scrivere? ". 9

Per fortuna, non mi avvicinai a Salinger per dirgli una cosa simile. Ma è anche vero che escogitai qualcosa di quasi peggio. Pensai di avvicinarmi a Shirley e dirle:

"Per favore, non mi fraintenda, signorina. Ecco il mio biglietto da visita. Vivo a Barcellona e ho un buon lavoro, anche se adesso sono in aspettativa, che è ciò che mi ha permesso di venire a New York. Mi permette di telefonarle questo pomeriggio o in un futuro molto vicino, per esempio questa stessa sera? Spero di non sembrare troppo disperato. A dire il vero suppongo di esserlo".

Alla fine, non osai nemmeno avvicinarmi a Shirley per dirle una cosa simile. Mi avrebbe mandato a farmi friggere, cosa difficile da farsi in piena Quinta strada di New York.

Allora pensai di usare un vecchio trucco, andare vicino a Shirley e dirle nel mio inglese quasi perfetto: "Mi scusi, ma lei non è Wilma Pritchard?". Al che Shirley avrebbe risposto con freddezza: "No".

"Sorprendente," avrei potuto continuare io, "ero pronto a giurare che lei era Wilma Pritchard. Ah, e non è per caso di Seattle?" "No."

Per fortuna, mi resi conto in tempo che nemmeno in quel modo sarei arrivato molto lontano. Le donne conoscono a memoria il trucco di avvicinarle facendo finta di confonderle con un'altra. Il "Non ci siamo già visti da qualche parte, signorina?" lo conoscono a memoria e solamente se gli sei simpatico fingono di cadere nella trappola. Io, quel giorno, su quell'autobus della Quinta strada, avevo ben poche possibilità di fare colpo su Shirley, dato che mi presentavo gobbo e sudato, i capelli mi si erano appiattiti e, appiccicati alla pelle, rivelavano la mia calvizie incipiente. Avevo la camicia macchiata da una orribile goccia di caffè. Non mi sentivo affatto sicuro di me stesso. A quel punto mi dissi che era più

facile fare colpo su Salinger che su Shirley. Decisi di avvicinarmi a lui e chiedergli:

"Signor Salinger, sono un suo ammiratore, ma non sono venuto a chiederle perché non pubblica niente da oltre trent'anni. Mi piacerebbe invece conoscere la sua opinione riguardo al giorno in cui Lord Chandos si rese conto che l'infinito insieme cosmico di cui facciamo parte non poteva essere descritto a parole. Vorrei sapere se a lei è successa la stessa cosa e per questo ha smesso di scrivere".

Alla fine, non mi avvicinai nemmeno per chiedergli questo. Mi avrebbe mandato a farmi friggere in piena Quinta strada. D'altra parte, neppure chiedergli un autografo era un'idea brillante.

"Signor Salinger, sarebbe così cortese da apporre la sua leggendaria firma su questo foglietto? Dio, come l'ammiro! " "Io non sono Salinger," mi avrebbe risposto. Non a caso aveva difeso strenuamente per trent'anni la sua privacy. Anzi, mi sarei trovato in una situazione di assoluto imbarazzo. E ben vero, peraltro, che avrei potuto sfruttare la situazione per rivolgermi a Shirley e chiedere di farmelo lei l'autografo. Magari avrebbe sorriso, dandomi così l'opportunità di intavolare una conversazione.

"In realtà, signorina, le ho chiesto un autografo perché la amo. Sono molto solo qui a New York e riesco a escogitare soltanto cretinate per comunicare con qualche essere umano. Ma è assolutamente vero che l'amo. È stato un amore a prima vista. Lo sa che sta viaggiando accanto allo scrittore più nascosto del mondo? Ecco il mio biglietto da visita. Lo scrittore più occulto del mondo sono io, ma lo è anche il signore seduto vicino a lei, quello che si è appena rifiutato di firmarmi un autografo."

Ero ormai disperato e sempre più madido di sudore su quell'autobus della Quinta strada quando all'improvviso vidi

che Salinger e Shirley si conoscevano. Lui le diede un fugace bacio sulla guancia mentre le segnalava che dovevano scendere alla fermata successiva. Si alzarono all'unisono, parlando tranquillamente fra di loro. Sicuramente Shirley era l'amante di Salinger. La vita è orribile, mi dissi. Ma pensai immediatamente che ormai nessuno poteva cambiare le cose ed era meglio non perdere tempo a cercare aggettivi da abbinare alla vita. Vedendo che si avvicinavano alla porta d'uscita, mi avvicinai anch'io. Non mi piace trastullarmi nelle disavventure, cerco sempre di ricavare un vantaggio dai contrattempi. Mi dissi che, in mancanza di nuovi romanzi e racconti di Salinger, avrei potuto interpretare le parole da lui dette su quell'autobus come un nuovo parto letterario dello scrittore. Come dicevo, so scovare i vantaggi nelle contrarietà. E penso che i futuri lettori di queste note senza testo me ne saranno grati, dato che li immagino contenti di scoprire che le pagine del mio quaderno contengono niente meno che un breve inedito di Salinger, le parole che gli sentii dire quel giorno.

Arrivai all'uscita poco dopo che la coppia era scesa. Saltai giù, aguzzai l'udito non senza una certa emozione, perché stavo per accedere a materiale inedito di uno scrittore mitico.

"La chiave," sentii dire a Salinger. "È ora che sia io a tenerla. Dammela."

"Cosa?" disse Shirley.

"La chiave," ripeté Salinger. "E ora che la tenga io. Dammela."

"Dio mio!" disse Shirley. "Non osavo dirtelo... L'ho persa."

Si fermarono accanto a un cestino della carta straccia. A un metro e mezzo da loro, io feci finta di cercare un pacchetto di sigarette in una delle tasche della giacca.

All'improvviso Salinger aprì le braccia e Shirley, singhiozzando, vi si gettò.



"Non ti preoccupare," disse lui. "Per l'amor di Dio, non ti preoccupare."

Rimasero lì immobili, e io dovetti proseguire, non potevo starmene fermo al loro fianco troppo a lungo, o sarebbe stato palese che li stavo spiando. Feci qualche passo, e giocai con l'idea che stavo attraversando una frontiera, qualcosa come una linea ambigua e quasi invisibile oltre la quale si nascondono i finali dei racconti inediti. Poi mi voltai indietro per vedere come procedeva. Si erano appoggiati al cestino della carta straccia ed erano più abbracciati di prima, adesso entrambi stavano piangendo. Mi sembrò che, tra un singhiozzo e l'altro, Salinger non facesse altro che ripetere ciò che gli avevo già sentito dire prima:

"Non ti preoccupare. Per l'amor di Dio, non ti preoccupare".

Proseguii per la mia strada, mi allontanai. Il problema di Salinger era che aveva una certa tendenza a ripetersi.

## 32.

Il giorno di Natale del 1936, Jorge Luis Borges pubblica un articolo sulla rivista argentina "El Hogar", intitolato *Enrique Banchs festeggia quest'anno le sue nozze d'argento col silenzio*.

Borges comincia l'articolo dicendo che la funzione poetica - "questo veemente e solitario esercizio di combinare parole che inquietino d'avventura chi le ascolta" - soffre misteriose interruzioni, lugubri e arbitrarie eclissi.

Borges parla del caso molto comune del poeta che, pur essendo a volte abilissimo, altre volte è quasi vergognosamente inetto. Ma c'è un altro caso più strano, scrive Borges, un altro caso più ammirevole: quello dell'uomo che, pur possedendo illimitato talento, ne disdegna la pratica e preferisce l'inattività,

il silenzio. E cita Rimbaud, che a diciassette anni compone *Il battello ebbro* e a diciannove, indifferente alla letteratura come alla gloria, colleziona rischiose avventure in Germania, a Cipro, a Giava, a Sumatra, in Abissinia e nel Sudan, dato che ai piaceri peculiari della sintassi si erano sostituiti in lui quelli suscitati dalla politica e dagli affari.

Borges ci parla di Rimbaud come introduzione al caso che gli interessa, quello del poeta argentino Enrique Banchs, del quale ci dice: "Nella città di Buenos Aires, nell'anno 1911, Enrique Banchs pubblica *Huma*, il migliore dei suoi libri e uno dei migliori della letteratura argentina: poi, misteriosamente, ammutolisce. Tace da venticinque anni".

Ciò che quel giorno di Natale del 1936 Borges non sapeva era che il silenzio di Banchs sarebbe durato cinquantasette anni e avrebbe superato abbondantemente le nozze d'oro.

"*L'urna*" ci dice Borges, "è un libro contemporaneo, un libro nuovo. O meglio, un libro eterno, se osassimo pronunciare questa parola portentosa o vuota. Le sue due virtù sono la limpidezza e il tremore, non l'invenzione scandalosa, né l'esperimento carico di avvenire (...). A *Il urna* è mancato il prestigio bellico dato dalle polemiche. Enrique Banchs è stato paragonato a Virgilio. Niente di più piacevole per un poeta: ma anche niente di meno stimolante per il suo pubblico (...). Un sonetto di Banchs forse ci dà la chiave del suo inverosimile silenzio: quello nel quale si riferisce alla sua anima, *che, alunna secolare, preferisce le rovine / illustri all'insignificante palma di oggi* (...). Forse, come Georges Maurice de Guérin, considera la carriera letteraria irrealistica, *nella sua essenza e nelle lusinghe che le si chiedono*. Forse non vuole pesare sul tempo col suo nome e la sua fama..."

Alla fine, Borges propone un'ultima soluzione al lettore che voglia risolvere l'enigma del silenzio di Enrique Banchs: " Forse

la sua stessa abilità gli fa disdegnare la letteratura come un gioco troppo facile".

### 33.

Un altro stregone felice che rinunciò all'esercizio della sua magia fu il barone di Teive, l'eteronimo meno noto di Fernando Pessoa, l'eteronimo suicida. O meglio, il semi-eteronimo, perché, come a Bernardo Soares, gli si può applicare la frase "la sua personalità, pur non essendo la mia, non è diversa dalla mia, bensì una sua semplice mutilazione".

Ho pensato al barone questa mattina, ho pensato a lui dopo il durissimo risveglio. E stato un albergare di angoscia terribile e smisurata. Mi sono svegliato sentendo che l'angoscia si faceva strada fra le mie ossa e risaliva per le vene fino a che mi si apriva la pelle. Svegliarsi in quel modo è stato orribile. Per scacciare quanto prima quel risveglio dalla mia mente, sono andato a cercare il *Libro dell'inquietudine* di Fernando Pessoa. Mi è sembrato che, per quanto duro fosse il frammento che mi sarei trovato di fronte aprendo a caso l'angoscioso diario di Pessoa, sarebbe sicuramente risultato meno gravoso dell'orrore con cui mi ero svegliato. Ha sempre funzionato bene questo sistema di ricorrere all'angoscia degli altri per diminuire l'intensità della mia.

Mi sono imbattuto in un frammento che parla del sogno e che sembra essere stato scritto, come molti altri di quel libro, sotto l'effetto dell'acquavite: "Non dormo mai. Vivo e sogno o, per meglio dire, sogno da vivo e sogno nel sonno, che è anch'esso vita...".

Pessoa ha guidato il mio pensiero - suppongo sia l'ultimo caso di bartleby suicidi che tratto in questo diario - al barone di

Teive. Sono andato a cercare *L'educazione dello stoico*, unico manoscritto che lasciò questo semi-eteronimo di Pessoa. Il libro reca un sottotitolo che rivela chiaramente la condizione di scrittore del No del suo aristocratico autore: *Sull'impossibilità di fare un'arte superiore*.

Nel prologo del suo breve e unico libro, il barone di Teive scrive: "Avverto prossima, perché io stesso la voglio prossima, la fine della mia vita (...). Uccidermi, ho intenzione di uccidermi. Ma voglio lasciare almeno una memoria intellettuale dalla mia vita (...). Questo sarà il mio unico manoscritto (...). Sento che la lucidità della mia anima mi dà la forza per le parole, non per realizzare l'opera che non potrò mai portare a compimento, ma almeno per dire con semplicità per quali motivi non l'ho realizzata".

*L'educazione dello stoico* è un libro strano e abbastanza commovente. Nelle sue poche pagine, il barone, un uomo molto timido e sfortunato con le donne - come me, tanto per fare un esempio a portata di mano -, ci spiega qual è la sua visione del mondo e quali libri avrebbe scritto se non avesse preferito non scriverli.

Il motivo per cui non si disturbò a scriverli traspare nel sottotitolo e in frasi come questa (che tra l'altro ricorda la sindrome di Bartleby di Joubert): "La dignità dell'intelligenza risiede nel riconoscere che è limitata e che l'universo si trova fuori di essa".

Quindi, dato che non si può praticare un'arte superiore, il barone preferisce migrare, con tutta la dignità del mondo, nel paese degli stregoni infelici, che rinunciano all'ingannevole magia di quattro parole ben disposte in quattro libri brillanti, ma in fondo sconfitti nel loro tentativo di raggiungere un'arte superiore in grado di fondersi con l'universo intero.

Se a questa irraggiungibile aspirazione universale aggiungiamo quello che diceva Oscar Wilde sul fatto che il pubblico

ha una curiosità insaziabile di conoscere tutto, tranne ciò che vale la pena conoscere, giungeremo alla conclusione che il barone ha fatto benissimo a essere coerente con la sua lucidità, ha fatto benissimo a scrivere sull'impossibilità di un'arte superiore e forse addirittura - date le circostanze che avvolgono il suo caso - ha fatto bene a uccidersi. Perché cos'altro poteva fare uno che, come il barone, pensava, ad esempio, che nemmeno i saggi greci fossero degni di ammirazione, dato che gli avevano sempre causato un'impressione di rancido, "nient'altro che dei sempliciotti"?

Cos'altro poteva fare quel barone così terribilmente lucido? Ha fatto molto bene a mandare al diavolo la propria vita e pure l'arte superiore, in quanto inarrivabile. Ha mandato al diavolo vita e arte in maniera molto simile ad Alvaro de Campos, esperto nel dire che l'unica metafisica esistente al mondo erano i cioccolatini, ed esperto nel prendere la carta stagnola che li avvolgeva e gettarla a terra, dicendo che allo stesso modo aveva prima gettato a terra la sua vita.

Così il barone si uccise. E a ciò contribuì, come ciliegina sulla torta, la scoperta che persino Leopardi (che gli sembrava il meno peggio fra gli scrittori che aveva letto) era impotente a raggiungere l'arte superiore. Anzi, Leopardi era capace di scrivere frasi come questa: "Sono timido con le donne, quindi Dio non esiste". Al barone, anche lui timido con le donne, la frase sembrò divertente, ma gli suonava come metafisica minore. Il fatto che persino Leopardi dicesse simili sciocchezze gli confermò definitivamente l'impossibilità dell'arte superiore. Il barone fu consolato prima di uccidersi dal pensiero che, se Leopardi diceva insulsaggini di quel tipo, non poteva che essere evidentissimo che nel campo dell'arte non si poteva far nulla, tranne riconoscere un'eventuale aristocrazia dell'anima. E andarsene. Deve aver pensato: "Siamo timidi con le donne,

Dio esiste, ma Cristo non aveva una biblioteca, non arriviamo mai a niente, ma almeno qualcuno ha inventato la dignità".

### 34.

Per Hofmannsthal, la forza estetica trae origine dalla giustizia. Claudio Magris ci dice che, in nome di questa esigenza estetica, cercò la definizione nel limite e nel contorno, nella linea e nella chiarezza, innalzando il senso della forma e della norma come baluardo contro la seduzione dell'ineffabile e del vago (di cui, tuttavia, lui stesso si era fatto portavoce nei suoi esordi straordinariamente precoci).

Il caso di Hofmannsthal è uno dei più singolari e polemici dell'arte della negatività, a causa della sua folgorante ascesa di bambino prodigio delle lettere, della crisi di scrittura che lo colpisce in seguito (riflessa nella sua *Lettera di Lord Chandos*, opera emblematica dell'arte della negatività) e del suo successivo prudente cambio di rotta.

Questo scrittore presenta dunque tre fasi ben differenziate. La prima è quella dell'assoluta genialità adolescente, intessuta però di parole facili e vuote. La seconda è quella della crisi totale, dato che la *Lettera* rappresenta il grado zero non solo della scrittura, ma anche della poetica dello stesso Hofmannsthal; la *Lettera* costituisce un manifesto dello sfinimento della parola e del naufragio dell'io nel fluire convulso e indistinto delle cose, ormai innominabili e indomabili da parte del linguaggio: "Il mio caso, in poche parole, è questo: ho perso del tutto la facoltà di pensare o di parlare coerentemente di qualunque cosa", il che significa che il mittente della lettera abbandona la vocazione e la professione di scrittore perché nessuna parola gli sembra in grado di

esprimere la realtà oggettiva. E c'è una terza tappa, in cui Hofmannsthal supera la crisi e, come un Rimbaud che avesse recuperato la scrittura dopo aver constatato la bancarotta della parola, ritorna elegantemente alla letteratura, cosa che lo colloca appieno nella voragine dello scrittore consacrato che deve amministrare il patrimonio della propria immagine pubblica e ricevere le visite dei letterati, parlare con gli editori, dirigere riviste, viaggiare per tenere conferenze e per creare, mentre le sue opere occupano i cartelloni dei teatri tedeschi e la sua prosa guadagna in serenità, anche se, come osservò Schnitzler, in questa terza tappa si vede che Hofmannsthal non superò mai il miracolo unico da lui stesso rappresentato con la propria stupefacente precocità e la successiva esplosione di profondità che lo spinse sull'orlo del silenzio più assoluto quando fu travolto dalla crisi che originò la *Lettera*.

"Ammiro allo stesso modo," scrisse Stefan Zweig a questo proposito, "le opere successive alla fase della genialità e a quella della crisi incarnata dalla *Lettera di Lord Chandos*, i suoi magnifici articoli, il frammento di *Andrea o i ricongiunti*, e altre sue riuscitissime pagine. Ma stabilendo una relazione più intensa con il teatro concreto e gli interessi del suo tempo, prefiggendosi maggiori ambizioni, Hofmannsthal perse un po' dell'ispirazione pura delle sue prime creazioni."

La lettera che si suppone Lord Chandos mandi a sir Francis Bacon comunicandogli che rinuncia a scrivere - dato che "un annaffiatoio, un rastrello abbandonato in un campo, un cane al sole (...), ognuno di questi oggetti, e mille altri simili, sui quali lo sguardo normalmente scorre con naturale indifferenza, può d'un tratto, in qualunque momento, assumere per me un aspetto così sublime e commovente che l'intero vocabolario mi sembra troppo povero per esprimerlo" -, questa lettera di Lord Chandos, vicina, per esempio, alla *Conversazione con l'ubriaco*, di Franz Kafka (in cui le cose non stanno più al loro posto e la

lingua non le esprime ormai più), questa lettera di Lord Chandos sintetizza l'essenza della crisi dell'espressione letteraria che colpì la generazione viennese di fine diciannovesimo secolo e parla di una crisi di fiducia nella natura basilare dell'espressione letteraria e della comunicazione umana, del linguaggio inteso come universale, senza distinzione tra lingue particolari.

Questa *Lettera di Lord Chandos*, culmine della letteratura del No, proietta la sua ombra bartlebyana in lungo e in largo sulla letteratura del ventesimo secolo e conta fra i suoi eredi più ovvi il giovane Torless di Musil, che percepisce, nell'omonimo romanzo del 1906, la "seconda vita delle cose, segreta e fuggevole (...), una vita che non si esprime con le parole e che, nonostante questo, è la mia vita"; eredi come Bruno Schulz, che in *Le botteghe color cannella* (1934) parla di un uomo la cui personalità si è scissa in vari *io* diversi e ostili; eredi come il pazzo di *Auto da fé* (1935) di Elias Canetti, che indica lo stesso oggetto con un termine ogni volta diverso, per non lasciarsi imprigionare dal potere della definizione fissa e immutabile; eredi come Oswald Wiener, che in *Il miglioramento dell'Europa centrale* (1969) sferra un attacco frontale contro la menzogna letteraria, come curioso sforzo per distruggerla e ritrovare, oltre il segno, l'immediatezza vitale; eredi più recenti come Pedro Casariego Cordoba secondo il quale, in *Falserò la leggenda*, forse i sentimenti non si possono esprimere, forse l'arte è un vapore, che evapora nel processo di trasformazione dell'esterno in interiorità; o eredi come Clément Rosset, che in *Le choix des mots* (1995) dice che, nel campo dell'arte, l'uomo non creativo può attribuirsi una forza superiore a quella del creativo, poiché quest'ultimo possiede solo il potere di creare mentre il primo dispone sia di quel potere, sia di quello aggiuntivo di rinunciare a creare.



Sebbene la sindrome avesse già fatto molta strada, con la *Lettera di Lord Chandos* la letteratura veniva definitivamente esposta in modo completo alla sua insufficienza e impossibilità, facendo di questa esposizione - come avviene in queste note senza testo - la propria questione fondamentale, necessariamente tragica.

La negazione, la rinuncia, il mutismo sono alcune delle forme estreme con cui si presentò il malessere della cultura.

Ma la forma limite per eccellenza fu quella che arrivò con la Seconda guerra mondiale, quando il linguaggio venne per giunta mutilato e Paul Celan poté solo scavare in una ferita incolta in un tempo di silenzio e distruzione:

*Se venisse,  
se venisse un uomo  
se venisse un uomo al mondo, oggi, con  
la barba di luce dei  
patriarchi: potrebbe solo,  
se parlasse di questo  
tempo, solo  
potrebbe balbettare, balbettare  
sempre sempre  
soltanto soltanto.*

Mi ha scritto Derain, mi ha scritto davvero, questa volta non me lo sono inventato. Ormai non mi aspettavo più che

lo facesse, ma meglio così.

Mi chiede dei soldi - si vede che non gli manca il senso dell'umorismo - in cambio della documentazione che invia per le mie note. Nella lettera mi dice:

Distinto collega, le mando fotocopia di alcuni documenti letterari che possono risultarle interessanti e utili per le sue note sull'arte della negatività.

Troverà, in primo luogo, alcune frasi di *Monsieur Teste*, di Paul Valéry. So che si è già occupato di Valéry - inevitabile per il tema che sta trattando -, ma forse le sono sfuggite le frasi che le mando e che sono la perla condensata di un libro, *Monsieur Teste*, totalmente allineato con quella che potremmo definire la problematica del No.

Segue una lettera di John Keats in cui, tra l'altro, si chiede cosa ci sia di stupefacente nel fatto che lui smetta di scrivere per sempre.

Le mando anche *Adieu*, nel caso le fosse sfuggito questo breve testo di Rimbaud in cui molti, e io con loro, hanno creduto di rinvenire il suo esplicito congedo dalla letteratura.

Le invio anche un frammento essenziale di *La morte di Virgilio*, romanzo di Hermann Broch.

Segue una frase di Georges Perec, che non ha nulla a che vedere con il tema della negazione o della rinuncia né con ciò che la preoccupa e su cui sta indagando, ma che penso possa servirle come una specie di pausa rinfrescante dopo il duro Broch.

Infine, le mando qualcosa che non può assolutamente mancare in una esplorazione dell'arte della negatività: *Crise de vers*, un testo di Mallarmé del 1896.

Sono mille franchi. Credo che il mio aiuto li valga.

Suo,

Derain

37.

Riconosco che le frasi di Valéry che Derain ha selezionato per me sono un magnifico estratto di *Monsieur Teste*: "Monsieur Teste non era un filosofo né qualcos'altro di simile. Non era nemmeno un letterato. E, grazie a ciò, pensava molto. Quanto più si scrive, tanto meno si pensa".

38.

Poeta "cosciente di essere poeta", John Keats ha elaborato idee decisive sulla poesia stessa, mai esposte in prologhi o in libri di teoria, ma in lettere agli amici, fra cui spicca in special modo quella inviata a Richard Woodhouse il 27 ottobre del 1818. In questa lettera parla della *capacità negativa* del buon poeta, che è chi sa prendere le distanze e rimanere neutrale rispetto a ciò che dice, come fanno i personaggi di Shakespeare, entrando in comunione diretta con le situazioni e le cose per trasformarle in poesia.

In tale lettera nega che il poeta abbia una sostanza propria, un'identità, un *io* dal quale parlare con sincerità. Per Keats, un buon poeta è piuttosto un camaleonte, che trova piacere tanto nel creare un personaggio perverso (come Jago di *Otello*) quanto uno angelicale (come Imogen, anch'essa shakespeariana).

Per Keats, il poeta "è tutto e niente: non ha carattere; gode della luce e dell'ombra (...). Quel che disturba il filosofo virtuoso, diletta il poeta camaleontico". E proprio per questo "un poeta è l'essere meno poetico che ci sia, perché non ha un'identità: sostituisce e riempie costantemente un qualche corpo".

"Il sole," continua a dire al suo amico, "la luna, il mare, gli uomini e le donne, che sono creature impulsive, sono poetici e hanno in sé qualche attributo immutabile. Al poeta manca tutto, è impossibile identificarlo ed è, senz'altro, il meno poetico di tutti gli esseri creati da Dio."

Keats dà l'impressione di annunciare, con molti anni di anticipo, l'oggi tanto citata "dissoluzione dell'io". Guidato dalla sua intelligenza geniale e dalle sue grandi intuizioni, ha anticipato molte cose. Lo si può vedere, per fare il primo esempio a portata di mano, quando, dopo il suo discorso sull'aspetto camaleontico del poeta, conclude la lettera all'amico Woodhouse con una frase per quell'epoca sorprendente: "Se, dunque, il poeta non ha *entità in sé* e io sono un poeta, cosa c'è di stupefacente nel fatto che io manifesti l'intenzione di smettere di scrivere per sempre?".

### 39.

*Adieu* è un breve testo di Rimbaud incluso in *Una stagione all'inferno* nel quale, in effetti, sembra che il poeta si congedi dalla letteratura: "Già l'autunno! Ma perché rimpiangere un sole eterno, se siamo impegnati nella scoperta della chiarezza divina, lontani dalla gente che muore nelle stagioni".

Un Rimbaud maturo - "Già l'autunno!" -, un Rimbaud maturo a diciannove anni dice definitivamente addio a quella che per lui è la falsa illusione del cristianesimo, alle successive fasi attraversate fino ad allora dalla sua poesia, ai suoi tentativi illuministi, in una parola: alla sua immensa ambizione. E davanti ai suoi occhi si apre un nuovo cammino: "Ho cercato di inventare nuovi fiori, nuovi astri, nuove carni, nuove lingue. Ho creduto di acquisire poteri sovranaturali. Ebbene! Devo

seppellire l'immaginazione e i ricordi! Una bella gloria d'artista e di narratore sfumata".

E conclude con una frase che è diventata celebre, senza dubbio un congedo in piena regola: "Bisogna essere assolutamente moderni. *Niente cantici: mantenere il passo conquistato*".

Nonostante tutto, io preferisco - sebbene non me l'abbia mandato Derain - un addio alla letteratura molto più semplice di questo *Adieu*. Si trova nell'abbozzo di *Una stagione all'inferno* e recita: "Adesso posso dire che l'arte è un'idiozia".

#### 40.

Comprendo ciò che Derain mi vuole suggerire: Keats e Rimbaud presenziano alla crisi finale del poeta Virgilio nello straordinario romanzo di Hermann Broch. Quasi palpiamo il Keats che intravide la dissoluzione dell'io (quando non era ancora un luogo comune) nel momento in cui Broch, nelle pagine centrali di *La morte di Virgilio*, ci dice che il suo eroe moribondo aveva creduto di fuggire dall'informe, ma l'informe gli era nuovamente precipitato addosso, non come l'indistinto all'inizio del gregge, bensì immediato, quasi tangibile addirittura, come il caos di una individualizzazione e una dissoluzione che non poteva confluire in un'unità né con l'agguato né con la rigidità: "il caos demoniaco di ogni voce isolata, di ogni conoscenza, di ogni cosa (...), questo caos adesso lo assaliva, a quel caos si consegnava (...). Oh, ognuno è minacciato dalle voci indomabili e dai loro tentacoli, dal fogliame delle voci, dalle voci dei rami che intricandosi lo avvolgono, e che crescono virulente, ognuna a modo suo, ritorcendosi una sull'altra, demoniache nella loro

individualizzazione, voci di secondi, voci di anni, voci che si intrecciano nella maglia del mondo, nella rete delle età, incomprensibili e impenetrabili nel loro ruggente mutismo".

E quasi tocchiamo con mano il Rimbaud che, dopo aver intravisto nuove lingue, doveva seppellire la propria immaginazione nel momento in cui Virgilio, giunto alla fine della sua vita, scopre che penetrare fino alla conoscenza che sta oltre ogni conoscenza è un compito riservato a potenze che ci sfuggono, riservato a una forza espressiva che lascerebbe molto indietro qualsiasi espressione terrena, superando anche un linguaggio capace di situarsi ben oltre il viluppo vegetale delle voci e di ogni terrena favella, un linguaggio capace di andare oltre la musica, un linguaggio che consentisse all'occhio di ricevere l'unità conoscitiva.

Virgilio dà l'impressione di pensare a una lingua *non ancora trovata*, forse irraggiungibile ("scrivere significa tentare di sapere che cosa scriveremmo se scrivessimo," diceva Marguerite Duras), poiché ci vorrebbe una vita eterna per trattenere un solo povero secondo del ricordo, una vita senza fine per gettare un solo sguardo di un secondo nelle profondità dell'abisso della lingua.

#### 41.

La frase di Georges Perec che Derain mi invia sotto forma di pausa rinfrescante dopo il severo Broch è una parodia di Proust e non manca di verve. Mi limito a trascriverla: "Per molto tempo, mi sono coricato per iscritto".

42.

Mallarmé è molto diretto, non si perde in preamboli quando, in *Crise de vers*, parla dell'impossibilità della letteratura: "Narrare, insegnare, persino descrivere, non presenta nessuna difficoltà, e sebbene forse basterebbe prendere o depositare in silenzio una moneta in una mano estranea per scambiare dei pensieri, l'uso elementare del discorso serve al *reportage universale* a cui partecipano tutti i generi contemporanei di scrittura, tranne la letteratura".

43.

Schiacciato da tanti soli neri della letteratura, ho cercato qualche istante fa di recuperare un po' l'equilibrio tra il sì e il no, trovare un qualche motivo per scrivere. E ho finito per rifugiarmi nella prima cosa che mi è venuta in mente, alcune frasi dello scrittore argentino Fogwill: "Scrivo per non essere scritto. Ho vissuto scritto per molti anni, rappresentavo un racconto. Suppongo di scrivere per scrivere ad altri, per agire sull'immaginazione, la rivelazione, la conoscenza degli altri. Forse sul comportamento letterario degli altri".

Dopo essermi appropriato delle parole di Fogwill - in fin dei conti, in queste note a un testo invisibile, anch'io mi dedico a commentare i comportamenti letterari degli altri per poter così scrivere e non essere scritto -, spengo le luci della sala, infilo il corridoio inciampando nei mobili, mi dico che non manca molto a coricarmi per iscritto.

Mi piacerebbe aver creato nel lettore la calda sensazione che accedere a queste pagine sia come farsi socio di un club tipo il *club dei mestieri stravaganti* di Chesterton, un club o affare bislacco che chiameremmo il Bartleby Riuniti e che, tra gli altri servizi offerti, metterebbe a disposizione dei distinti soci alcuni dei migliori racconti legati alla rinuncia alla scrittura.

Sul tema della sindrome di Bartleby ci sono due racconti fondamentali, inventori oltretutto della sindrome e della sua possibile poetica. Si tratta di *Wakefield* di Nathaniel Hawthorne e *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville. In questi due racconti compaiono delle rinunce (alla vita coniugale nel primo, e alla vita in generale nel secondo), e, sebbene tali rinunce non siano in rapporto con la letteratura, il comportamento dei protagonisti prefigura i futuri libri fantasma e altri ripudi della scrittura che non tardarono poi a inondare la scena letteraria.

In questa scelta di racconti, oltre ai fondamentali *Wakefield* e *Bartleby* - cosa darei perché quei due fossero i miei migliori amici? - non dovrebbero mancare, e dovrebbero essere messi a disposizione di tutti i soci del Bartleby Riuniti, tre racconti che mi piacciono molto e che - ciascuno in un proprio modo particolare - commentano l'apparizione di un'idea - quella della rinuncia a scrivere - nella vita dei protagonisti.

Questi tre racconti sono: *Viaggia e non lo scrivere* di Rita Malu; *Petronio* di Marcel Schwob; *Storia di una storia che non c'è* di Antonio Tabucchi.



In *Viaggia e non lo scrivere* - racconto apocrifo che Robert Derain attribuisce a Rita Malu in *Eclipses littéraires* dicendo che appartiene al volume di racconti *Notti bengalesi tristi* - si narra di uno straniero che, viaggiando per l'India, arrivò un giorno in un paesino, poi entrò nel cortile di una casa, dove vide un gruppo di shivaisti che cantavano, seduti per terra e con piccoli cembali in mano, a un ritmo rapido e diabolico, un indemoniato canto di sortilegio che si impossessò dell'animo dello straniero in forma misteriosa e irresistibile.

In quel cortile c'era anche un uomo molto vecchio, vecchissimo, che salutò lo straniero, il quale, distratto dal canto degli shivaisti, si accorse di quel saluto troppo tardi. La musica era sempre più indemoniata. Lo straniero si disse che gli sarebbe piaciuto che quell'uomo vecchio lo guardasse di nuovo. Il vecchio era un pellegrino. All'improvviso la musica cessò, e lo straniero si sentì come in estasi. D'un tratto il vecchio tornò a guardare lo straniero, e poco dopo uscì lentamente dal cortile. Lo straniero credette di decifrare in quello sguardo un messaggio speciale rivolto a lui. Non sapeva che cosa il vecchio avesse voluto indicargli, ma era sicuro che si trattava di qualcosa di importante, di essenziale.

Lo straniero, che era uno scrittore di viaggi, alla fine capì che il vecchio aveva letto il suo destino e che, in un primo momento, quando lo aveva salutato, si era rallegrato del futuro, per poi passare poco più tardi, dopo aver letto tutto il suo destino, a nutrire una grande compassione per lui. Lo straniero comprese che il vecchio, con il suo secondo sguardo, lo aveva avvertito di un grave pericolo, gli aveva voluto raccomandare che si prendesse gioco del suo orribile destino smettendo immediatamente di essere - perché lì si nascondeva la sua futura disgrazia - uno scrittore di viaggi.

"Si narra, ed è una leggenda dell'India moderna," termina il racconto di Rita Malu, "che quello straniero, dal momento preciso in cui ricevette l'avvertimento racchiuso nello sguardo del vecchio pellegrino, cadde in uno stato di totale apatia nei confronti della letteratura e non riprese più a scrivere libri di viaggio né di altri generi, non scrisse mai più. Per precauzione."

#### 46.

Il racconto *Petronio* si trova in *Vite immaginarie* di Marcel Schwob, un libro di cui Borges - che lo imitò, superandolo - disse che per scriverlo Schwob si era inventato il curioso espediente di usare protagonisti reali coinvolti però in avvenimenti favolosi e non di rado fantastici. Per Borges, il sapore peculiare di *Vite immaginarie* stava in quel va e vieni; oscillazione molto evidente in *Petronio*, dove il protagonista è lo stesso che conosciamo dai libri di storia, ma Schwob nega che fosse, come si era sempre detto, un arbitro di eleganza alla corte di Nerone, oppure l'uomo che, non potendo più sopportare le poesie dell'imperatore, si diede la morte in una vasca di marmo mentre recitava poesie lussuose.

No, il Petronio di Schwob è un essere che nacque circondato di privilegi fino al punto di passare l'infanzia convinto che l'aria che respirava fosse stata profumata esclusivamente per lui. Questo Petronio, un bambino che viveva tra le nuvole, cambiò radicalmente il giorno in cui incontrò uno schiavo di nome Siro, che aveva lavorato in un circo e cominciò a insegnargli cose sconosciute, lo mise in contatto col mondo dei gladiatori barbari e dei ciarlatani delle fiere, con uomini dallo sguardo sghembo che sembravano spiare le verdure e invece rubavano il bestiame, con bambini dai capelli ricci che accompagnavano

i senatori, con vecchi parolai che discutevano gli affari della città agli angoli di strada, con servitori lascivi e prostitute arrivate, con venditori di frutta e padroni di taverne, con poeti miserabili e domestiche briccone, con sacerdotesse equivoche e soldati erranti.

Lo sguardo di Petronio - che Schwob ci dice strabico - cominciò a cogliere perfettamente le modalità e gli intrighi di tutta quella ciurmaglia popolare. Siro, per completare la propria opera, gli raccontò, alle porte della città e fra le tombe, storie di uomini che erano serpenti e cambiavano pelle, gli raccontò tutte le storie che conosceva di negri, siriani e osti.

Un giorno, quando aveva ormai trent'anni, Petronio decise di scrivere le storie suggeritegli da quelle incursioni nei bassifondi della città. Scrisse sedici libri di sua invenzione, e quando li ebbe portati a termine, li lesse a Siro, che scoppiò a ridere come un pazzo e non la smetteva più di applaudire. Allora i due concepirono il progetto di realizzare le avventure elaborate da Petronio, trasferendole dalle pergamene alla realtà. Petronio e Siro si travestirono e fuggirono dalla città, cominciarono a percorrere le strade e a vivere le avventure che aveva scritto Petronio, il quale rinunciò per sempre alla scrittura dal preciso momento in cui cominciò a vivere la vita che aveva immaginato. Detto in altro modo: se il tema del *Chisciotte* è quello del sognatore che osa trasformarsi in sogno, la storia di Petronio è quella dello scrittore che s'azzarda a vivere quel che ha scritto, e perciò smette di scrivere.

In *Storia di una storia che non c'è* (che fa parte del volume di Tabucchi *I volatili del Beato Angelico*) si parla di uno di quei

libri fantasma tanto apprezzati dai bartleby, dagli scrittori del No.

"Ho un romanzo assente che ha una storia che desidero raccontare," ci dice il narratore. Si tratta di un romanzo che si era chiamato *Lettere a Capitano Nemo* e che successivamente modificò il titolo in *Nessuno dietro la porta*, un romanzo che nacque nella primavera del 1977 durante due settimane di rapimento e vita campestre in un paesino presso Siena.

Il narratore racconta che, finito il romanzo, lo mandò a un editore che lo rifiutò considerandolo poco accessibile e difficilissimo da decifrare. Allora il narratore decise di lasciarlo riposare un po' chiudendolo in un cassetto ("perché l'oscurità e la dimenticanza giovano alle storie, credo"). Qualche anno più tardi, per caso, il romanzo torna nelle mani del narratore, e il ritrovamento gli produce una strana impressione, perché in realtà se n'era completamente dimenticato: "Sbucò all'improvviso dall'oscurità di un comò, da sotto una massa di carte, come un sottomarino che sbucasse da oscuri fondali".

Il narratore legge in questo quasi un messaggio (il romanzo parlava anche di un sottomarino) e sente la necessità di aggiungere al suo vecchio testo una nota conclusiva, ritocca alcune frasi e lo manda a un editore diverso da quello che, anni prima, aveva considerato quel testo difficile da decifrare. Il nuovo editore accetta di pubblicarlo e il narratore promette di consegnare la versione definitiva al ritorno da un viaggio in Portogallo. Porta con sé il manoscritto in una vecchia casa in riva all'Atlantico, in una casa che per la precisione "si chiamava São José de Guia", dove vive solo, in compagnia del manoscritto, e di notte si dedica a ricevere visite di fantasmi, non dei suoi fantasmi, ma di fantasmi veri.

Arriva settembre con furiose mareggiate, e il narratore è ancora nella vecchia casa, con il suo manoscritto, da solo - di fronte alla casa c'è uno strapiombo -, ma di notte riceve le vi-

site dei fantasmi che cercano contatti e con i quali a volte intavola dialoghi impossibili: "Quelle presenze avevano desiderio di parlare, e io stetti a sentire le loro storie cercando di decifrare comunicazioni spesso disturbate, oscure e sconnesse. Erano storie infelici, perlopiù, questo lo sentii con chiarezza".

Così, tra dialoghi silenziosi, arriva l'equinozio d'autunno. Quel giorno una burrasca si abbatte sul mare, lo si sente mugghiare fin dall'alba; nel pomeriggio una forza enorme gli sconvolge le viscere; la sera, grosse nubi calano sull'orizzonte e la comunicazione con i fantasmi si interrompe, forse perché compare il manoscritto o libro fantasma, con il sottomarino e tutto il resto. L'oceano urla in un modo insopportabile, come se fosse pieno di voci e di lamenti. Il narratore si pianta davanti alla falesia, ha con sé il romanzo sottomarino, e ci dice - in una riga magistrale dell'arte bartleby dei libri fantasma - che lo affida al vento, pagina per pagina.

## 48.

Wakefield e Bartleby sono due personaggi solitari intimamente connessi, e al contempo il primo è legato, anche in questo caso intimamente, con Walser, e il secondo con Kafka.

Wakefield - il marito inventato da Hawthorne che si allontana repentinamente e senza motivo da casa e dalla moglie e vive per ventisei anni (in una via a poca distanza, all'insaputa di tutti, che lo credono morto) un'esistenza solitaria e priva di qualunque significato - è un palese predecessore di molti dei personaggi di Walser, quelle splendide nullità che vogliono

scompare, soltanto scompare, nascondersi nell'anonima irrealtà.

In quanto a *Bartleby*, è un chiaro predecessore dei personaggi di Kafka - "*Bartleby*," ha scritto Borges, "definisce già un genere che verso il 1919 Kafka avrebbe reinventato e approfondito: quello delle fantasie della condotta e del sentimento" -, ed è pure un precedente dello stesso Kafka, scrittore solitario che vedeva nell'ufficio dove lavorava la vita, cioè la propria morte; quel solitario "in mezzo a un ufficio deserto", l'uomo che portò a spasso per tutta Praga la sua esistenza di pipistrello col cappotto e la bombetta neri.

Parlare - sembrano indicarci sia Wakefield che *Bartleby* - significa scendere a patti con il controsenso dell'esistenza. In entrambi dimora una profonda negazione del mondo. Sono come l'Odradek kafkiano che non ha un domicilio fisso e vive sulle scale di un padre di famiglia o in qualunque altro buco.

Non tutti sanno, o vogliono accettare, che Herman Melville, il creatore di *Bartleby*, aveva troppo spesso una *scarogna nera*. Vediamo cosa dice di lui Julian Hawthorne, il figlio del creatore di Wakefield: "Melville possedeva una vivida genialità ed era l'essere più bizzarro che fosse mai arrivato nel nostro circolo. Nonostante tutte le sue avventure, tanto selvagge e temerarie, delle quali solo una parte minima è rimasta riflessa nei suoi affascinanti libri, era incapace di liberarsi di una coscienza puritana (...). Era sempre inquieto e strano, stranissimo, e tendeva a trascorrere *periodi neri*, c'è motivo di pensare che in lui ci fossero vestigia di pazzia".

Hawthorne e Melville, fondatori senza saperlo delle ore nere dell'arte del No, si conobbero, furono amici e si ammirarono reciprocamente. Anche Hawthorne era un puritano, persino nella sua reazione aggressiva contro certi aspetti del puritanesimo. E anche lui era un uomo inquieto e strano, stranissimo. Per esempio, non fu mai assiduo alle funzioni

religiose, ma è risaputo che nei suoi anni di solitudine andava alla finestra per osservare le persone recarsi in chiesa, e si è detto che il suo sguardo riassumeva la breve storia dell'Ombra diffusa nell'arte del No. La sua visione era oscurata dalla terribile dottrina calvinista della predestinazione. E questo il lato di Hawthorne che tanto affascinava Melville, il quale per elogiarlo parlò del *gran potere del nero*, il lato notturno presente nello stesso Melville.

Melville era convinto che nella vita di Hawthorne si nascondesse un segreto mai rivelato, responsabile dei passaggi *neri* delle sue opere; pensiero curioso, visto che tali manie erano piuttosto tipiche di lui, uomo dal comportamento nerissimo, soprattutto dal momento in cui comprese che, dopo i suoi primi e celebrati successi letterari - lo confusero con un giornalista marittimo -, non gli rimaneva ormai che aspettarsi un continuo fallimento come scrittore.

E curioso, ma pur parlando da un bel pezzo della sindrome di Bartleby, non ho ancora accennato in queste note al fatto che la sindrome si manifestò in Melville prima ancora che il suo personaggio prendesse vita, il che potrebbe farci pensare che abbia creato Bartleby per descrivere la propria sindrome.

Ed è anche curioso osservare che, dopo tante pagine di questo diario - che mi isola sempre più dal mondo esteriore e mi sta trasformando in un fantasma: i giorni in cui faccio quattro passi per il quartiere adottato senza volerlo un'aria alla Wakefield, come se avessi una moglie che mi crede morto e invece continuassi a vivere vicino a casa sua scrivendo questo quaderno e spiandola ogni tanto, ad esempio quando fa la spesa -, finora ho accennato a malapena al fallimento letterario come causa diretta dell'apparizione del Male, del morbo, della sindrome, della rinuncia a continuare a scrivere. Ma è che il caso dei falliti, a pensarci bene, non è molto interessante, perché troppo ovvio: non c'è nessun merito nel diventare uno

scrittore del No dopo un fallimento. Il fallimento proietta eccessiva luce e troppo poca ombra di mistero sui casi di chi rinuncia a scrivere per un motivo così volgare.

Se il suicidio è una decisione di una complessità tanto eccessivamente radicale da diventare alla lunga una decisione in realtà semplicissima, smettere di scrivere perché uno ha fallito mi sembra di una semplicità ancora più travolgente, sebbene tra le eccezioni di falliti i cui casi sono disposto a citare si trova, appunto, Melville, che ha diritto a quello che vuole (dato che inventò la semplice, ma allo stesso tempo complessissima e raffinata resa di *Bartleby*, personaggio che non ha mai optato per la grossolana linea retta della morte autoinflitta, e ancor meno per il pianto e la diserzione in seguito a un fallimento; no, *Bartleby*, di fronte all'idea del fallimento, si arrese in modo stupendo, niente suicidi o interminabili amarezze: si limitò a mangiare biscotti, che era l'unica cosa che gli permetteva di continuare a preferire di "non farlo"), a Melville perdono tutto.

Si può sintetizzare la storia del relativo (relativo perché si inventò un altro fallimento, quello di *Bartleby*, e così se ne rimase tranquillo) disastro della carriera letteraria di Melville come segue: dopo i suoi primi racconti d'avventura, che ebbero un grande successo perché venne confuso con un semplice cronista della vita marinara, l'apparizione di *Mardi* sconcertò completamente il suo pubblico, poiché era un romanzo - lo è ancora oggi - abbastanza illeggibile, ma il cui argomento anticipa le opere future di Kafka: si tratta di un'infinita persecuzione in un mare infinito. *Moby Dick*, nel 1851, allarmò quasi tutti quelli che si presero il disturbo di leggerlo. *Pierre o le ambiguità* fu stroncato dai critici e *I racconti della veranda* (in cui alla fine venne incluso il *Bartleby*, che tre anni prima era stato pubblicato anonimo su una rivista) passò inosservato.

Nel 1853 Melville, che aveva solo trentaquattro anni, arrivò alla conclusione di aver fatto fiasco. Finché era stato visto



come cronista della vita di mare, tutto andava bene, ma quando cominciò a produrre capolavori, il pubblico e la critica lo condannarono al fallimento con l'assoluta unanimità delle occasioni sbagliate.

Nel 1853, constatando tale smacco, scrisse *Bartleby, lo scrivano*, racconto che conteneva l'antidoto contro la sua depressione e che sarebbe stato il germe dei suoi futuri sviluppi, sfociati tre anni dopo in *11 uomo di fiducia*, storia di un truffatore molto speciale (che il tempo avrebbe poi imparentato con Duchamp), e barbaro catalogo di immagini aspre e cupe che, uscito nel 1857, sarebbe stata l'ultima opera in prosa da lui pubblicata.

Melville morì nel 1891, dimenticato. Durante quegli ultimi trentaquattro anni scrisse un lungo poema, ricordi di viaggi e, poco prima di morire, il romanzo breve *Billy Budd*, un altro capolavoro - la storia prekafkiana di un processo a un marinaio ingiustamente condannato a morte, condannato come se dovesse espiare il peccato di essere giovane, brillante e innocente -, un capolavoro dato alle stampe solo trentatré anni dopo la morte dell'autore.

Tutto quello che scrisse negli ultimi trentaquattro anni della sua vita lo scrisse in modo bartlebyano, con un ritmo a bassa intensità, come se preferisse non farlo e con un chiaro atteggiamento di rifiuto nei confronti del mondo che lo aveva rifiutato. Quando penso a quel suo atteggiamento, mi ricordo le parole di Maurice Blanchot intorno a chi ha saputo respingere, a tempo debito, l'amabile apparenza di una comunicazione piallata, quasi sempre vuota, tanto in voga - sia detto per inciso - tra i letterati di oggi: "Il moto di rifiuto è difficile e raro, sebbene identico in ognuno di noi dal momento in cui lo abbiamo captato. Perché è difficile? Perché bisogna rifiutare non solo il peggio, ma anche un'apparenza ragionevole, una soluzione che si definirebbe felice".

Quando Melville smise di cercare qualunque soluzione felice e di pensare a pubblicare, quando decise di agire come gli esseri che "preferiscono non farlo", passò anni a cercare un impiego qualunque per mantenere la famiglia. Quando alla fine lo trovò - e non avvenne prima del 1866 -, il suo destino finì col coincidere esattamente con quello di Bartleby, la sua strana creatura.

Vite parallele. Negli ultimi anni della sua vita, Melville, come Bartleby, "ultima colonna di un tempio in rovina", lavorò come impiegato in uno sgangherato ufficio della città di New York.

E impossibile non mettere in rapporto tale ufficio dell'inventore di Bartleby con quello di Kafka e con ciò che questi scrisse a Felice Bauer, dicendole che la letteratura lo escludeva dalla vita, cioè dall'ufficio. Se queste parole mi hanno sempre fatto ridere - e tanto più oggi che sono di buon umore e mi ricordo di Montaigne, che diceva che la nostra peculiare condizione è essere fatti tanto per venir bersagliati dal riso altrui quanto per ridere -, altre parole di Kafka, anch'esse rivolte a Felice Bauer e meno celebri di quelle sopra citate, mi fanno ridere ancor di più, molte volte le evocavo in ufficio quando spuntava l'angoscia e così riuscivo ad andare avanti senza angosciarmi: "Cara, bisogna pensare a te in tutti i posti, per questo ti scrivo sulla scrivania del mio capo, di cui faccio le veci in questo momento".

Richard Ellman, nella sua biografia di Joyce, descrive questa scena che sembra uscita dal teatro del No:

"Joyce aveva allora cinquant'anni e Beckett ventisei. Beckett era incline ai silenzi, proprio come Joyce; intavolavano conversazioni che spesso consistevano solo in uno scambio di silenzi, entrambi impregnati di tristezza, Beckett prevalentemente per il mondo, Joyce soprattutto per se stesso. Joyce stava seduto nella sua solita posizione, con le gambe accavallate e la punta del piede di quella superiore sotto lo stinco dell'altra; Beckett, anche lui alto e magro, adottava la stessa posizione. Joyce all'improvviso chiedeva qualcosa del tipo:

"Come ha potuto scrivere una storia un idealista come Hume?".

"Beckett replicava:

"Una storia delle rappresentazioni".

## 50.

Spiavo il grande poeta catalano J.V. Foix nella sua pasticceria del quartiere di Sarrià, a Barcellona. Lo trovavo sempre dietro al *taulell*, vicino alla cassa, da dove il poeta sembrava soprintendere all'universo dei pasticcini. Quando gli resero omaggio all'università, ero tra il folto pubblico, avevo voglia di sentirlo finalmente parlare, ma quel giorno Foix disse solo poche parole, si limitò a confermare che la sua opera era conclusa. Ricordo che ciò mi incuriosì parecchio, è possibile che fossero già in gestazione queste note a piè di pagina, questo quaderno sulle rinunce alla scrittura; mi chiedevo come facesse Foix a sapere che la sua opera era ormai conclusa, in quale momento si può affermare una cosa simile. E mi chiedevo anche che cosa facesse visto che non scriveva più, lui che aveva sempre scritto. Inoltre, io lo ammiravo, ero sempre

stato un ardente sostenitore della sua poesia, di quel linguaggio lirico che, raccogliendo la tradizione e avanzando nella modernità ("*m'exalta el nou, m'enamora el veli*", mi esalta il nuovo, mi innamora il vecchio), aveva aggiornato la capacità creativa della lingua catalana. Lo ammiravo e sentivo il bisogno che continuasse a comporre versi; mi rattristava pensare che la sua opera fosse finita e che probabilmente il poeta aveva deciso di aspettare la morte. Pur non consolandomi, un articolo di Pere Gimferrer sulla rivista "Destino" mi orientò. Commentando la definitiva chiusura dell'opera di Foix, Gimferrer diceva: "Però negli occhi (di Foix) splende, rasserenata, la stessa scintilla: un fulgore visionario, ora segreto nella sua lava occulta (...). Oltre l'immediato, si presenta un sordo rumore di oceani e di abissi: Foix continua di notte a sognare poesie, anche se non le scrive più".

Poesia non scritta, ma vissuta dalla mente: un bellissimo finale per chi smette di scrivere.

## 51.

È sempre stata un'aspirazione di Oscar Wilde, manifestata in *Il critico come artista*, "non fare assolutamente niente, che è la cosa più difficile al mondo, la più difficile e la più intellettuale".

A Parigi, negli ultimi due anni della sua vita, grazie nientemeno che al fatto di sentirsi moralmente annichilito, riuscì a tradurre in realtà la vecchia aspirazione a non far niente. Perché negli ultimi due anni di vita Wilde non scrisse, decise di smettere per sempre e conoscere altri piaceri, conoscere la saggia gioia di non far niente, dedicarsi all'ozio estremo e

all'assenzio. L'uomo che aveva detto che "il lavoro è la maledizione delle classi bevitrici" fuggì dalla letteratura come dalla peste e si dedicò a passeggiare, bere e, in molte occasioni, alla contemplazione dura e pura.

"Per Platone e Aristotele," aveva scritto, "l'inattività totale è sempre stata la forma più nobile di energia. Per le persone di maggior cultura, la contemplazione è sempre stata l'unica occupazione adatta all'uomo."

Aveva anche detto che "l'eletto vive per non far niente", e così passò gli ultimi due anni della sua vita. A volte riceveva la visita del fedele amico Frank Harris, il suo futuro biografo, che, meravigliato di fronte all'atteggiamento di assoluta accidia di Wilde, soleva ripetergli:

"Vedo che continui a non combinare un accidente...".

Un pomeriggio Wilde gli rispose:

"E che l'operosità è il germe di ogni bruttezza, ma non ho smesso di avere idee e, anzi, se vuoi te ne vendo una".

Per cinquanta sterline quel pomeriggio vendette ad Harris la traccia e l'argomento di una commedia che questi scrisse rapidamente e, altrettanto velocemente, mise in scena al Royalty Theatre di Londra col titolo di *Mr and Mrs Davenport*, il 25 ottobre 1900, solo un mese prima che Wilde morisse nella sua stanzetta all'Hotel d'Alsace a Parigi.

Prima del debutto e anche nei giorni che seguirono, per tutto l'ultimo mese della sua vita, Wilde capì che poteva creare un'estensione della sua felicità - l'opera a Londra stava avendo un grande successo - con la sistematica richiesta di altri diritti d'autore per la commedia messa in scena al Royalty, sicché si dedicò a mortificare Harris con messaggi d'ogni genere, quali: "Lei non solo mi ha rubato l'opera, ma l'ha anche rovinata, pertanto voglio altre cinquanta sterline", finché morì nella sua stanzetta d'albergo.

Alla sua morte, un quotidiano parigino ricordò assai opportunamente alcune parole di Wilde: "Quando non conoscevo la vita, scrivevo; adesso che ne conosco il significato, non ho nient'altro da scrivere".

Questa frase si sposa molto bene con la fine di Wilde. Morì dopo aver trascorso due anni di grande felicità, senza sentire la benché minima necessità di scrivere, di aggiungere qualcosa a ciò che già aveva scritto. È molto probabile che, morendo, abbia raggiunto la pienezza dell'ignoto, scoprendo cosa significa veramente non far nulla e perché ciò sia la cosa più difficile e intellettuale del mondo.

Cinquant'anni dopo la sua morte, in quelle stesse vie del Quartiere Latino che lui aveva percorso con estrema pigrizia nel suo radicale abbandono della letteratura, a cento metri dall'Hotel d'Alsace appariva su un muro il primo segno di vita del movimento radicale del *situazionismo*, la prima irruzione pubblica di alcuni sovvertitori sociali intenzionati, nella loro *deriva* vitale, a gridare No a tutto ciò che gli si parasse dinnanzi, e a gridarlo dominati da quelle stesse nozioni di abbandono e sradicamento, ma anche di felicità, che avevano mosso gli ultimi fili della vita di Wilde.

Quel primo segno di vita situazionista fu una scritta a cento metri dall'Hotel d'Alsace. Si è detto che poteva essere un omaggio a Wilde. Il messaggio, dipinto da chi, seguendo i dettami di Guy Debord, non avrebbe tardato a proporre che si aprissero al traffico pedonale i tetti delle grandi città, recitava: "Non lavorate mai".

Julio Ramon Ribeyro - scrittore peruviano dalla walseriana discrezione, che ha sempre scritto come in punta di piedi per

non inciampare nel proprio pudore o non scontrarsi, il perché non si sa mai, con Vargas Llosa - covò sempre il sospetto, diventato a poco a poco convinzione, che ci siano una serie di libri appartenenti alla storia del'No, sebbene non esistano. Questi libri fantasma, testi invisibili, sono quelli che un giorno bussano alla nostra porta e, quando noi andiamo ad accoglierli, svaniscono per un motivo spesso futile; apriamo la porta e non ci sono già più, se ne sono andati. Sicuramente era un grande libro, il grande libro ospitato dentro di noi, quello che eravamo realmente destinati a scrivere, *il nostro libro*, quello che ormai non potremo più né scrivere né leggere. Ma quel libro esiste, che nessuno lo metta in dubbio: è come sospeso sulla storia dell'arte del No.

"Qualche tempo fa, mentre leggevo Cervantes," scrive Ribeyro in *La tentazione del fallimento*, "mi sfiorò un soffio che purtroppo non ebbi il tempo di captare (perché?, qualcuno mi interruppe, squillò il telefono, non so), ma ricordo che mi sentii stimolato a cominciare qualcosa... Poi tutto si dissolse. Abbiamo tutti dentro un libro, forse un grande libro, che però nel tumulto della nostra vita interiore raramente emerge oppure lo fa così in fretta che non ci dà il tempo di arpionarlo."

## 53.

Henry Roth nacque nel 1906 in un villaggio della Galizia (allora parte dell'Impero austroungarico) e morì negli Stati Uniti nel 1995. I suoi genitori emigrarono in America e trascorse la sua infanzia di bambino ebreo a New York, esperienza che raccontò in uno splendido romanzo, *Chiamalo sonno*, pubblicato quando aveva ventotto anni.

Il romanzo passò inosservato e Roth decise di dedicarsi ad altro, esercitando mestieri molto diversi tra loro come aiutante di un idraulico, infermiere in un manicomio o allevatore di anatre.

Trent'anni dopo, *Chiamalo sonno* venne ripubblicato e, in poche settimane, divenne un classico della letteratura nordamericana. Roth rimase sconcertato, e la sua reazione di fronte al successo consistette nel risolversi a dare alle stampe un giorno qualcosa d'altro, ma soltanto quando avesse superato di molto gli ottant'anni. Superò abbondantemente quell'età, e allora, trent'anni dopo il successo della riedizione di *Chiamalo sonno*, pubblicò *Alla mercé di una brutale corrente*, che gli editori, data l'imponente mole, divisero in quattro parti.

"Ho scritto il mio romanzo," disse alla fine dei suoi giorni, "solo per recuperare logori ricordi che brillavano soavemente nella mia memoria."

Si tratta di un romanzo scritto "per rendere più facile morire", in cui si prende gioco in modo geniale del riconoscimento artistico. Le pagine migliori sono forse quelle in cui ci racconta le sue esperienze al di fuori della letteratura - che, com'è logico, occupano praticamente l'intero romanzo -, tutti quegli anni, quasi ottanta, nei quali non si sa se scrisse, ma in ogni caso non pubblicò, tutti quegli anni in cui si dimenticò degli affluenti del fiume della letteratura e si lasciò trasportare dalla brutale corrente della vita.

La morte della persona amata non genera solo lillà, ma anche poeti del No. Come Juan Ramon Jiménez. Portorico, primavera del 1956. Juan Ramon aveva sempre creduto che



sarebbe morto da un momento all'altro. Quando gli dicevano: "A domani", soleva rispondere: "Domani? E dove sarò io domani?". Eppure, quando rimaneva solo e se ne andava a casa, dopo essersi congedato in questo modo, si metteva tranquillissimo a rivedere le sue carte e le sue cose, gli amici dicevano che oscillava tra l'idea che poteva morire nel sonno come suo padre - lui lo avevano svegliato scuotendolo per dargli la notizia - e l'idea che fisicamente non gli succedeva mai nulla. Lui stesso descrisse questo aspetto della propria personalità come "aristocrazia delle intemperie".

Aveva sempre creduto che sarebbe morto da un momento all'altro, ma non gli era mai capitato di pensare che sarebbe morta prima Zenobia, sua moglie, la sua amante, la sua fidanzata, la sua segretaria, le sue mani per tutte le cose pratiche ("il suo parrucchiere", si è arrivati a dire di lei), il suo autista, la sua anima.

Portorico, primavera del 1956. Zenobia torna da Boston per morire al fianco di Juan Ramon. Ha lottato coraggiosamente per due anni contro un cancro, ma l'hanno sottoposta a un trattamento radiologico eccessivo bruciandole l'utero. Il suo arrivo a San Juan coincide, senza che lei ne sia al corrente, con quello di alcuni giornalisti svedesi già informati che il premio Nobel di quell'anno verrà conferito al poeta spagnolo. Il corrispondente da New York di un quotidiano svedese chiede a Stoccolma che si acceleri l'assegnazione del premio per comunicarlo a Zenobia prima che muoia. Ma quando lei lo viene a sapere, ormai non può più parlare. Sussurra una ninna nanna - si è detto che la sua voce ricordava il tenue fruscio della carta - e il giorno dopo muore.

Juan Ramon, premio Nobel, rimane come invalido. La ninna nanna ha trapanato la sua aristocrazia delle intemperie. Quando lo riportano a casa dopo la sepoltura, la domestica - che è ancora viva a San Juan di Portorico, ha più di

novant'anni, e ricorda tutto perfettamente: lo racconta a chiunque glielo chieda - è testimone di un comportamento da pazzo, anticamera della conversione di Juan Ramon all'arte del No.

Tutto il lavoro che Zenobia aveva fatto ordinando l'opera di suo marito, un lavoro durato molti anni, uno sforzo grandioso e paziente di fedele innamorata fino alla morte, viene vanificato quando Juan Ramon, disperato, lo mette sottosopra, lo getta a terra e lo calpesta furiosamente. Morta Zenobia, la sua opera non lo interessa più. A partire da quel giorno cadrà in un silenzio letterario assoluto, non scriverà mai più. Ormai vivrà solo per calpestare fino in fondo, come un animale ferito, la sua opera. Ormai vivrà solo per dire al mondo che gli importava scrivere solo perché c'era Zenobia. Morta lei, morto tutto. Nemmeno una riga in più, solo silenzio da animale dei fondali. E sul fondo del fondo, un'indimenticabile frase di Juan Ramon - non so quando la disse, ma è certo che la disse - per la storia del No: "La mia migliore opera è l'essermi pentito della mia opera".

## 55.

Ricordate com'era la risata di Odradek, l'oggetto più oggettivo che Kafka abbia messo nella sua opera? La risata di Odradek era come "il sussurro delle foglie cadute". E ricordate com'era il riso di Kafka? Gustav Janouch, nel suo libro di conversazioni con lo scrittore praghese, ci dice che questi rideva "sottovoce, in quel suo modo così particolare, che ricordava il tenue fruscio della carta".

Adesso non posso soffermarmi a paragonare la ninna nanna di Zenobia con il riso di Kafka o della sua creatura Odradek

perché qualcosa ha appena attirato con urgenza la mia attenzione, e cioè l'avvertimento che Kafka fa a Felice Bauer che se si fosse sposato con lei, avrebbe potuto diventare un artista dominato dalla pulsione negativa, un cane, per essere più precisi, un animale eternamente condannato al mutismo: "La mia vera paura è che non potrò mai possederti. Che nel migliore dei casi mi vedrò limitato, come un cane incoscientemente fedele, a baciare la mano che, distratamente, avrai lasciato alla mia portata, ma questo, da parte mia, non sarà un gesto d'amore, bensì un segno della disperazione dell'animale *eternamente condannato al mutismo* e alla distanza".

Kafka riesce sempre a sorprendermi. Oggi, prima domenica d'agosto, una domenica umida e silenziosa, Kafka è di nuovo riuscito a inquietarmi reclamando urgentemente la mia attenzione per suggerirmi nel suo scritto che sposarsi comporta una condanna al mutismo, a ingrossare le fila del No e, ciò che è più stridente, a essere un cane.

Un momento fa ho dovuto interrompere il mio diario, perché sono stato colpito da un forte mal di testa, un "mal di Teste", come direbbe Valéry. Molto probabilmente l'irruzione di questo dolore si deve all'*esercizio d'attenzione* cui mi ha sottoposto Kafka con la sua inattesa teoria sull'arte del No.

Non sarà superfluo ricordare qui che Valéry ci ha fatto capire che il "mal di Teste" è collegato per vie assai complesse alla facoltà intellettuale dell'attenzione, il che costituisce una notevole intuizione.

E possibile che l'esercizio d'attenzione che mi ha portato a evocare la figura di un cane abbia a che vedere con il mio "mal di Teste". Ormai ristabilito, penso al dolore appena superato, e mi dico che quando il male svanisce si vive una sensazione molto piacevole, perché in quel momento si assiste a una nuova rappresentazione del giorno in cui, per la prima volta, ci

siamo sentiti vivi, coscienti d'essere umani, nati per la morte, ma vivi in quell'istante.

Dopo tutto il tempo in cui sono stato prigioniero del dolore, non ho potuto evitare di pensare a un testo di Salvador Elizondo che ho letto tempo fa, in cui lo scrittore messicano parla del "mal di Teste" e del gesto, a volte inconscio, di portare la mano alla tempia, riflesso anodino del parossismo.

Svanito il dolore, ho cercato nei miei archivi quel vecchio testo di Elizondo, l'ho riletto in modo completamente nuovo e mi è sembrato che dia un'interpretazione del "mal di Teste" perfettamente applicabile alla storia stessa dell'irruzione del morbo, della malattia, della pulsione negativa, dell'unica tendenza affascinante della letteratura contemporanea. Parlando dell'emicrania, del cuneo di metallo arroventato che ci perfora la testa, Elizondo suggerisce che il dolore trasforma la nostra mente in un teatro e che ciò che sembra una catastrofe è invece una danza, una delicata architettura della sensibilità, una forma speciale della musica o della matematica, un rito, un'illuminazione o una cura, e sicuramente un mistero che può essere chiarito solo con l'aiuto del dizionario delle sensazioni.

Tutto questo si può applicare all'apparizione del male nella letteratura contemporanea, poiché la malattia non è una catastrofe, bensì una danza dalla quale potrebbero star già sorgendo nuove architetture della sensibilità.

Oggi, lunedì, appena è sorto il sole, mi sono ricordato di Michelangelo Antonioni, che un giorno ebbe l'idea di girare un

film mentre guardava "la malignità e la grande capacità ironica - così disse - del sole".

Poco prima della sua decisione di guardare il sole, ad Antonioni erano ronzati in testa questi versi (degni di qualunque ramo nobile dell'arte della negatività) di MacNeice, il grande poeta di Belfast, oggi quasi dimenticato: "Pensate a un numero, / duplicatelo, triplicatelo, / elevatelo al quadrato. E cancellatelo".

Antonioni ebbe ben chiaro fin dal primo momento che questi versi potevano diventare il nucleo di un film drammatico, ma con tocchi vagamente umoristici. Poi pensò a un'altra citazione - questa volta di Bertrand Russell -, anch'essa carica di una certa sfumatura comica: "Il numero due è un'entità metafisica della cui esistenza non saremo mai realmente sicuri, e nemmeno della nostra capacità di individualizzarlo".

Tutto ciò portò Antonioni a pensare a un film che si sarebbe intitolato *L'eclisse*, che avrebbe parlato di quando i sentimenti di una coppia si bloccano, si eclissano (come, per esempio, si eclissano gli scrittori che di colpo abbandonano la letteratura) e il loro vecchio rapporto svanisce.

Siccome per quei giorni era stata annunciata un'eclisse totale di sole, andò a Firenze, dove vide e filmò il fenomeno e scrisse sul suo diario: "Il sole se n'è andato. All'improvviso, gelo. Un silenzio diverso dagli altri silenzi. E una luce diversa da tutte le altre luci. E poi, l'oscurità. Sole nero della nostra cultura. Immobilità totale. Tutto ciò che riesco a pensare è che durante l'eclisse probabilmente si fermano anche i sentimenti".

Il giorno in cui *L'eclisse* venne proiettato per la prima volta, Antonioni disse di essere rimasto per sempre col dubbio che avrebbe dovuto aprire il film con questi due versi di Dylan Thomas: "Qualche certezza deve esistere, / se non di amare, almeno di non amare".

Mi sembra che i versi di Dylan Thomas si possano facilmente modificare per me, cercatore del No e delle eclissi letterarie: "Qualche certezza deve esistere, / se non di scrivere, almeno di non scrivere".

57.

Mi ricordo molto bene di Luis Felipe Pineda, un vecchio compagno di scuola, e mi ricordo anche del suo "archivio di poesie abbandonate".

Ricorderò sempre Pineda un glorioso pomeriggio di febbraio del 1963 quando, con atteggiamento di sfida da vero dandy, quasi volesse imporsi come dittatore della moda e della morale scolastica, entrò in classe con l'uniforme non completamente abbottonata.

Odiavamo in silenzio le uniformi e ancora di più il fatto di doverle abbottonare fino al collo, sicché un gesto audace come quello fu importante per tutti, in particolare per me, che scoprii, per di più, qualcosa che sarebbe diventato importante nella mia vita: l'informalità.

Sì, quel gesto audace di Pineda mi è rimasto inciso nella memoria per sempre. Il colmo fu che nessun professore intervenne sulla questione, nessuno osò riprendere Pineda, l'ultimo arrivato, lo chiamavamo "il nuovo", perché si era unito alla classe a metà corso. Nessuno lo castigò, e questo confermò ciò che ormai era diventato un segreto di pulcinella: la distinta famiglia Pineda, con le sue elemosine esagerate, esercitava una grande influenza sui vertici direttivi della scuola.

Quel giorno Pineda entrò nell'aula - frequentavamo il penultimo anno delle superiori - proponendo un nuovo modo di portare l'uniforme e di seguire la disciplina, e tutti ri-

manemmo meravigliati, in particolare io, che dopo quel gesto audace mi sentii mezzo innamorato: trovavo Pineda affascinante, distinto, moderno, intelligente, intrepido e, sopra ogni cosa, ammiravo i suoi modi stranieri.

Il giorno successivo, ebbi conferma che era diverso in tutto e per tutto. Lo stavo guardando con la coda dell'occhio quando mi parve di notare che il suo volto aveva qualcosa di molto speciale, un'espressione stranamente sicura e intelligente: curvo sul suo lavoro con attenzione e carattere, non sembrava un alunno che faceva i compiti, ma un investigatore assorto nei suoi problemi. D'altra parte, era come se in quel volto ci fosse qualcosa di femminile. Per un istante non mi parve né maschile né infantile, né vecchio né giovane, bensì millenario, fuori dal tempo, segnato da altre età, ben diverse dalle nostre.

Mi dissi che dovevo diventare la sua ombra, essere suo amico e lasciarmi contagiare dalla sua distinzione. Un pomeriggio, all'uscita da scuola, aspettai che tutti si allontanassero e, vincendo in qualche modo la mia timidezza e il mio complesso d'inferiorità (provocato essenzialmente dalla gobba, a causa della quale i compagni mi chiamavano familiarmente *elgeperut*, il gobbo), mi avvicinai a Pineda e gli dissi:

"Facciamo un po' di strada insieme?".

"Perché no?" rispose con naturalezza e serenità, e addirittura in modo affettuoso, mi sembrò.

Pineda era l'unico della classe che non mi chiamava mai *geperut* o *geperudet*, che era ancora peggio. Senza bisogno di chiedergli perché avesse questo atteggiamento con me, me lo spiegò dicendo all'improvviso - non dimenticherò mai quelle parole - con un tono fermo ed enormemente sicuro di sé:

"Nessuno merita maggiormente il mio rispetto di chi soffre per qualche disagio fisico".

Parlava come un adulto o, anzi, molto meglio di un adulto, dato che lo faceva con nobiltà e senza ipocrisia. Nessuno mi

aveva mai parlato in quel modo fino a quel momento e ricordo che rimasi un po' zitto, come pure lui, fino a quando all'improvviso mi domandò:

"Che musica ascolti? Sei al passo coi tempi?".

Si mise a ridere dopo avermelo chiesto, e lo fece in un modo inaspettatamente volgare, come se fosse un principe che, parlando con un contadino, si sforzasse di somigliargli.

"E cosa significa per te essere al passo coi tempi?" gli chiesi.

"Semplicemente non essere antiquati. E vediamo, dimmi, hai dei libri?"

Non potevo dirgli la verità perché mi sarei reso ridicolo, le mie letture erano un disastro, ne ero più o meno cosciente, come sapevo di aver bisogno che qualcuno mi desse una mano in questo campo. Non potevo dirgli la verità sulle mie letture perché avrei dovuto spiegargli che ero in cerca dell'amore e perciò leggevo *Amare. Il diario di Daniele*, di Michel Quoist. Idem per quanto riguardava la musica: non potevo dirgli che ascoltavo soprattutto Mari Trini, perché mi piacevano i testi delle sue canzoni: "Chi, a quindici anni, non ha abbandonato il suo corpo a un abbraccio? E chi non ha scritto una poesia per scampare alla solitudine?".

"Ogni tanto scrivo poesie," dissi, omettendo che a volte le scrivevo ispirato da temi di Mari Trini.

"E che tipo di poesie?"

"Ieri ne ho scritta una intitolata *Solitudine alle intemperie*,"

Riprese a ridere come un principe che, parlando con un contadino, si sforzasse di essere un po' come lui.

"Io, le poesie che scrivo, non le finisco mai," disse. "Anzi, non vado mai oltre il primo verso. Però ne ho scritte finora come minimo una cinquantina. Ossia, cinquanta poesie abbandonate. Se vuoi, vieni a casa mia adesso e te le mostro. Non le finisco, ma, anche supponendo che le finissi, non parlerei mai e poi mai della solitudine, la solitudine è per



adolescenti dozzinali e tremanti, non so se lo sapevi. La solitudine è un *topos*. Vieni da me e ti mostro cosa scrivo."

"E ora dimmi: perché non finisci le poesie?" gli domandavo un'ora più tardi, a casa sua.

Eravamo noi due soli in una stanza spaziosa, io ancora impressionato da come ero stato squisitamente accolto dagli altrettanto squisiti genitori di Pineda.

Non mi rispose, era come assente, guardava verso la finestra che poco dopo avrebbe aperto perché potessimo fumare.

"Perché non finisci le poesie?" tornai a chiedergli.

"Guarda," reagì alla fine riscuotendosi, "adesso tu e io facciamo una cosa. Fumiamo. Tu fumi già?"

"Sì," dissi mentendo, dato che fumavo sì e no una sigaretta all'anno.

"Fumiamo, e poi, se non mi chiedi di nuovo perché non le finisco, ti mostrerò le mie poesie così mi dici come ti sembrano."

Tolse da un cassetto dello scrittoio un pacchetto di carti ne e del tabacco, e cominciò ad arrotolare una sigaretta, poi un'altra. Quindi aprì la finestra e cominciammo a fumare, in silenzio. D'un tratto, si avvicinò al giradischi e mise su una canzone di Bob Dylan, musica importata direttamente da Londra, comprata nell'unico negozio di Barcellona - mi disse - in cui vendevano dischi stranieri. Ricordo molto bene quello che vidi, o mi parve di vedere, mentre ascoltavamo Bob Dylan. "Adesso si è immerso completamente in se stesso," ricordo che pensai, impaurito, vedendolo più assente ancora di qualche minuto prima, gli occhi chiusi, concentratissimo sulla musica. Non mi ero mai sentito così solo e arrivai addirittura a pensare che quello poteva essere il tema di una mia nuova poesia.

La cosa più strana accadde poco dopo, quando vidi che in realtà aveva gli occhi aperti; erano fissi, non guardavano, non vedevano; erano diretti verso l'interno, verso una remota

lontananza. Avrei giurato che era straniero in tutto e per tutto, ben più straniero dei dischi che ascoltava e ben più originale della musica di Bob Dylan, che d'altra parte - e glielo comunicai - non mi convinceva poi troppo.

"Il problema è che non capisci il testo," mi disse.

"Tu invece lo capisci?"

"No, però non capirlo mi va a pennello, perché così me l'immagino, e questo mi ispira addirittura dei versi, i primi versi di poesie che non finisco mai. Vuoi vederle? "

Dallo stesso cassetto da cui aveva preso il tabacco estrasse una cartellina azzurra con una grande etichetta su cui si poteva leggere: "Archivio di poesie abbandonate".

Ricordo molto bene i cinquanta fogli su cui aveva scritto con inchiostro rosso le poesie che abbandonava e che, in effetti, non andavano mai oltre il primo verso; ricordo molto bene alcuni di quei componimenti:

*Amo il twist della mia sobrietà.*

*Sarebbe fantastico essere come gli altri.*

*Non dirò che un rospo sia.*

Tutto ciò mi impressionò molto. Mi sembrò che Pineda fosse stato preparato dai suoi genitori per il successo nella vita, era molto avanzato e originale in ogni cosa e inoltre aveva talento da vendere. Ero molto impressionato (e volevo essere come lui), ma feci in modo che questo non si notasse e assunsi un atteggiamento quasi indifferente, suggerendogli per giunta che avrebbe fatto bene a prendersi la briga di terminare quelle poesie. Mi sorrise con grande sufficienza e mi disse:

"Come osi darmi consigli? Mi piacerebbe sapere cosa leggi tu, ricorda che non me l'hai ancora detto. Mi sa che leggi fumetti, *Capitan Tuono* e cose simili, dai, dimmi la verità".

"Antonio Machado," risposi, senza averlo letto: avevo memorizzato quel nome solo perché dovevamo studiarlo.

"Che orrore!" esclamò Pineda, e citò a braccio: "Monotonia della pioggia sui vetri. Gli alunni studiano...".

Andò verso la biblioteca e tornò con un libro di Blas de Otero, *A proposito della Spagna*.

"Prendi," mi disse. "Questa è poesia."

Quel libro lo conservo ancora, perché non glielo restituii, è stato un libro fondamentale nella mia vita.

Poi mi mostrò la sua ampia collezione di dischi jazz, quasi tutti importati.

"Anche il jazz ti ispira versi?" gli domandai.

"Sì. Scommetti che in meno di un minuto te ne compongo uno?"

Mise su un brano di Chet Baker - che, a partire da quel giorno, diventò il mio musicista preferito - e rimase totalmente concentrato per qualche secondo, di nuovo con gli occhi rivolti verso dentro, verso una remota lontananza. Trascorsi quei secondi, come se fosse in trance, prese un foglio e, con una penna rossa, annotò:

*Jahvé sepolto e Satana morto.*

Riuscì ad affascinarmi. E quella fascinazione continuò a crescere per tutto l'anno scolastico. Divenni, come avevo desiderato, la sua ombra, il suo fedele scudiero. Non potevo sentirmi più orgoglioso di essere visto come l'amico di Pineda. Alcuni smisero persino di chiamarmi *geperut*. Il penultimo anno delle superiori è legato al ricordo dell'immensa influenza che Pineda esercitò su di me. Al suo fianco imparai un'infinità di cose, cambiarono i miei gusti letterari e musicali. Pur con i miei limiti naturali, divenni sofisticato. I genitori di Pineda quasi mi adottarono. Cominciai a vedere la mia famiglia come

un insieme sventurato e volgare, il che mi causò dei problemi: per esempio, essere schernito da mia madre con l'epiteto di "Signorino Ridicolo".

L'anno seguente, smisi di vedere Pineda. A causa del lavoro di mio padre, la mia famiglia si trasferì a Gerona, dove passammo alcuni anni. Lì frequentai il corso preuniversitario. Tornato a Barcellona, mi iscrissi a Lettere e Filosofia, convinto di incontrare di nuovo Pineda in quella facoltà, ma lui, con mia sorpresa, si era iscritto invece a Giurisprudenza. Io scrivevo sempre più versi, fuggendo dalla mia solitudine. Un giorno, in una assemblea generale di studenti, individuai Pineda e andammo a festeggiare in un bar di piazza Urquinaona. Vissi quell'incontro come un grande evento. Come nei primi giorni della nostra amicizia, il cuore mi batteva a ritmo accelerato, mi sentivo beneficiario di un gran privilegio: l'immensa fortuna e felicità di trovarmi in compagnia di quel piccolo genio, destinato sicuramente a un grande avvenire.

"Continui a scrivere poesie di un solo verso?" gli domandai, tanto per chiedergli qualcosa.

Pineda si mise a ridere come ai vecchi tempi, come il principe di una leggenda medioevale che, a contatto con un contadino, si sforza di abbassarsi al suo livello per assomigliargli. Ricordo molto bene che prese le cartine di tasca e si mise a scrivere, senza interruzioni, una poesia intera - di cui curiosamente ricordo solo il primo verso, senza dubbio di grande impatto: "La stupidità non è il mio forte" -, che poco dopo trasformò in una sigaretta che si fumò tranquillamente, cioè si fumò la sua poesia.

Quando ebbe terminato di fumarla, mi guardò, sorrise e disse:

"L'importante è scriverla".

Credetti di scorgere un'eleganza sublime in quel suo modo di fumarsi ciò che creava.

Mi disse che studiava Diritto, perché Filosofia era un corso di laurea adatto a bambinette e suore. E, detto questo, sparì, smisi di vederlo per molto tempo, per moltissimo tempo o, per la precisione, a volte lo vedevo, ma sempre in compagnia di nuovi amici, cosa che rendeva difficile il rapporto, la meravigliosa intimità di cui avevamo goduto in tempi passati. Un giorno venni a sapere, tramite altri, che preparava l'esame per diventare notaio. Per molto tempo non lo vidi, poi lo incontrai di nuovo alla fine degli anni ottanta, quando meno me lo aspettavo. Si era sposato, aveva due figli, mi presentò sua moglie. Era diventato un rispettabile notaio che, dopo molti anni di pellegrinaggio per paesi e città della Spagna, era riuscito a stabilirsi a Barcellona, dove aveva appena aperto uno studio. Mi parve più bello e affascinante che mai, con le tempie brizzolate; mi sembrava che mantenesse il portamento distinto che tanto lo differenziava dal resto del mondo. Nonostante il tempo trascorso, quando mi trovai di fronte a lui il battito del cuore accelerò di nuovo. Mi presentò sua moglie, un'orribile grassona, la cosa in assoluto più simile a una contadina della Transilvania. Non mi ero ancora riavuto dalla sorpresa quando il notaio Pineda mi offrì una sigaretta, che accettai.

"Non sarà una delle tue poesie?" gli dissi con uno sguardo di complicità, mentre sbirciavo anche quella infame obesa che non aveva niente a che vedere con lui.

Pineda mi sorrise come ai vecchi tempi, come un principe camuffato.

"Vedo che sei ancora geniale come negli anni della scuola," mi disse. "Lo sai che ti ho sempre ammirato molto? Mi hai insegnato un sacco di cose."

Mi si bloccò il cuore, come colpito da un improvviso miscuglio di gelo e stupore.

"Il mio bimbo mi ha sempre parlato molto bene di te," intervenne la cicciona, con una volgarità raccapricciante. "Dice che eri quello che ne sapeva di più di jazz."

Mi trattenni, ma avevo voglia persino di piangere. Il "bimbo" doveva essere Pineda. Me lo immaginai entrare tutte le mattine in bagno dopo di lei e aspettare che salisse sulla bilancia. Me lo immaginai inginocchiarsi accanto a lei con carta e matita. Il foglio pieno di date, giorni della settimana, cifre. Leggeva quello che segnava la bilancia, consultava il foglio e assentiva con la testa o corrugava la fronte.

"Bisogna proprio che ci vediamo un giorno di questi a far due ciance," disse Pineda, esprimendosi come uno zoticone fatto e finito.

Non riuscivo a emergere dallo stupore. Gli parlai del libro di Blas de Otero e gli dissi che glielo avrei restituito e che mi scusasse se avevo tardato trent'anni a farlo. Mi parve che non sapesse di cosa gli stessi parlando, e mi ricordai di Nagel, un personaggio di *Misteri* di Knut Hamsun, del quale l'autore dice che era uno di quei giovani che si perdono consumandosi durante il periodo scolastico perché l'anima li abbandona.

"Se vedi in giro qualcuno dei tuoi poeti," mi disse Pineda, forse volendo essere geniale, ma sempre con quell'insopportabile tono plebeo, "ti chiedo di non salutarne nessuno, assolutamente nessuno, da parte mia."

Poi aggrottò le ciglia e si guardò le unghie, finendo per scoppiare in una risata oscena e triviale, come a voler sbandierare un'aria euforica per nascondere il suo profondo abbattimento. Aprì tanto la bocca che vidi che gli mancavano quattro denti.

Tra coloro che nel *Chisciotte* hanno rinunciato alla scrittura, c'è il canonico del capitolo XLVIII della prima parte, il quale confessa di aver scritto "più di cento pagine" di un libro di cavalleria che non ha voluto continuare perché si è reso conto, tra le altre cose, che non vale la pena di sforzarsi per poi doversi sottomettere "al confuso giudizio del volgo sciocco".

Ma, tra i memorabili congedi dall'esercizio della letteratura, nessuno è bello e impressionante come quello dello stesso Cervantes. "Ieri mi hanno dato l'estrema unzione e oggi scrivo questa mia. Il tempo è breve, l'angoscia cresce, le speranze vengono meno e, malgrado tutto, reggo la mia vita sul desiderio che ho di vivere." Così si esprimeva Cervantes il 19 aprile del 1616 nella dedica del *Persiles*, l'ultima pagina che scrisse in vita sua.

Non esiste un commiato dalla letteratura più bello e commovente di questo scritto da Cervantes, cosciente che ormai non poteva più scrivere.

Nel prologo al lettore, steso pochi giorni prima, aveva già manifestato la sua accettazione della morte con parole che mai avrebbe potuto sottoscrivere un cinico, uno scettico o un disilluso: "Addio, scherzi; addio, facezie; addio, gioiosi amici; sto morendo e desidero rivedervi presto contenti nell'altra vita!".

Questo è l'"addio" alla letteratura più sbalorditivo e indimenticabile che sia mai stato scritto.

Penso a una tigre reale come la vita stessa. Questa tigre è il simbolo dell'indubbio pericolo che minaccia lo studioso della

letteratura del No. Perché indagare sugli scrittori del No produce, ogni tanto, sfiducia nelle parole, e si corre il rischio di rivivere - mi dico io ora, 3 agosto 1999 - la crisi di Lord Chandos quando constatò che le parole erano un mondo a sé e *non dicevano la vita*. Di fatto, il rischio di rivivere la crisi del personaggio di Hofmannsthal può assalirci senza nessun bisogno di ricordarci del tormentato Lord.

Adesso penso a quello che successe a Borges quando, cominciando a scrivere una poesia sulla tigre, si mise a cercare invano, oltre le parole, l'altra tigre, quella che vive nella selva - la vita reale - e non nei versi: "...la tigre fatale, gioiello infausto / che, sotto il sole o la mutevole luna, / sta compiendo a Sumatra o nel Bengala / la sua routine d'amore, d'ozio e di morte".

Alla tigre dei simboli Borges oppone quella vera, dal sangue caldo:

*Quella che decima la tribù dei bufali  
e oggi, 3 agosto del '59,  
distende sulla prateria una calma  
ombra, ma il solo fatto di nominarla  
e di congetturarne le circostanze  
la rende finzione dell'arte e non creatura  
vivente di quelle che camminano sulla terra.*

Oggi, 3 agosto del '99, esattamente quarant'anni dopo la poesia di Borges, penso all'altra tigre, quella che anch'io a volte cerco invano, oltre le parole: un modo di scongiurare il pericolo, quel pericolo senza il quale, d'altronde, queste note non sarebbero niente.



Paranoico Pérez non è mai riuscito a scrivere un libro, perché tutte le volte che aveva un'idea e si disponeva a farlo, Saramago lo precedeva. Paranoico Pérez ne è uscito scombussolato. Il suo caso è una variante interessante della sindrome di Bartleby.

"Senti un po', Pérez, e il libro che stavi preparando?"

"Non lo farò più. Saramago mi ha rubato di nuovo l'idea."

Paranoico Pérez è uno stupendo personaggio creato da Antonio de la Mota Ruiz, un giovane autore di Santander che ha appena pubblicato il suo primo libro, la raccolta di racconti intitolata *Guida di laconici*, un'opera che è passata piuttosto inosservata ma che, nonostante sia molto diseguale, non mi pento di aver comprato e letto, dato che mi ha portato la sorpresa e l'aria fresca del racconto che ha per protagonista Paranoico Pérez e s'intitola *Mi precedeva sempre ed era strano strano*, l'ultimo del volume e forse il migliore, nonostante sia un racconto francamente esagerato, o quantomeno un po' imperfetto; però non è per niente da buttar via, almeno secondo me, la curiosa figura di bartleby inventata dall'autore.

Il racconto è ambientato nel manicomio di Cascais, località vicino a Lisbona. Nella prima scena vediamo il narratore, Ramon Ros - un giovane catalano cresciuto a Lisbona -, passeggiare tranquillamente con il dottor Gama, che è andato a trovare per consultarlo sulla "psiconeurosi intermittente". All'improvviso, attira l'attenzione di Ramon Ros la repentina apparizione, tra i matti, di un giovane molto alto, imponente, dallo sguardo vivace e superbo, al quale la direzione del centro di cura permette di andare in giro travestito da senatore romano.

"E meglio non contrariarlo e lasciarlo stare così. Poveraccio! Crede di essere vestito da personaggio di un futuro romanzo," dice, un po' enigmatico, il dottor Gama.

Ramon Ros gli chiede di presentargli il matto.

"Come? Vuole conoscere Paranoico Pérez?" gli chiede il dottore.

*Mi precedeva sempre ed era strano strano* è la trascrizione fedele, da parte di Ramon Ros, di quello che gli racconta Paranoico Pérez.

"Stavo per scrivere il mio primo romanzo," comincia a raccontargli Paranoico, "una storia cui avevo lavorato sodo sodo e che era ambientata intera intera in quel gran convento che c'è lungo la strada per Sintra, quando un giorno, all'improvviso, con mia assoluta perplessità, vidi nella vetrina di una libreria un libro firmato da un certo Saramago e intitolato *Memoriale del convento*, ahimè ahimè..."

Paranoico Pérez, incline a raddoppiare parole, continua a sgranare la sua storia, spiega che rimase raggelato, pieno di timori presto confermati al constatare che il romanzo di Saramago era "sorprendentemente uguale uguale" a quello che lui aveva programmato di scrivere.

"Rimasi esterrefatto esterrefatto," prosegue Paranoico, "e senza sapere cosa pensare di tutto ciò, fino a quando, un giorno, sentii qualcuno dire che a volte certe storie ci giungono sotto forma di voce, una voce che parla dentro di noi, ma che non è nostra nostra. Mi dissi che era la spiegazione più azzeccata azzeccata al bizzarro fenomeno che mi era capitato, mi dissi che era ben possibile che tutto quello che avevo progettato per il mio romanzo si fosse trasferito, sotto forma di voce interiore, nella mente del signor Saramago..."

Veniamo a sapere da Paranoico Pérez che, superata la crisi che lo colpì dopo quello strano evento, si mise allegramente a pensare a un altro romanzo e pianificò fin nei dettagli una

storia che aveva come protagonista Ricardo Reis, l'eteronimo di Fernando Pessoa. Naturalmente, la sorpresa di Paranoico fu enorme quando, mentre stava per cominciare a redigere la sua storia, apparve nelle librerie *Hanno della morte di Ricardo Reis*, il nuovo romanzo di Saramago.

"Mi precedeva sempre ed era strano strano," dice Paranoico al narratore, riferendosi chiaramente a Saramago. E poco dopo gli racconta che, quando due anni dopo apparve *La zattera di pietra*, rimase di pietra di fronte al nuovo libro di Saramago, poiché ricordò di aver avuto, solo qualche giorno prima, un sogno e successivamente un'idea simile simile a quella sviluppata nel nuovo libro dello scrittore che aveva la cattiva abitudine di anticiparlo in quel modo tanto insistente e curioso curioso.

Gli amici di Paranoico cominciarono a sfotterlo, dicendogli di cercare scuse più convincenti per giustificare il fatto che non scriveva. E presero a dargli del paranoico quando lui li accusò di passare informazioni a Saramago. "Non vi racconterò mai più nessuno dei miei progetti di romanzo. Perché poi andate a spifferare tutto tutto a quel tale Saramago," disse loro. E loro chiaramente ridevano.

Un giorno Paranoico, vincendo la propria timidezza, scrisse una lettera a Saramago nella quale, oltre a informarsi sul tema del suo prossimo romanzo, lo avvertiva che pensava di prendere serie misure omicide se tale romanzo fosse stato ambientato nella città di Lisbona, come quello che aveva in mente lui. Quando apparve *Storia dell'assedio di Lisbona*, il successivo romanzo di Saramago, Paranoico credette di impazzire e, in segno di protesta contro Saramago, si presentò davanti a casa sua vestito da senatore romano. In una mano aveva un cartello in cui manifestava la propria grande soddisfazione per essere diventato un personaggio vivente del prossimo romanzo di Saramago. Perché Paranoico, che aveva

appena ideato una storia sulla decadenza dell'Impero romano, era convinto che Saramago gli avesse già rubato l'idea e stesse scrivendo sul mondo dei senatori di quella Roma agonizzante.

Vestito da personaggio del futuro romanzo di Saramago, Paranoico voleva solo dimostrare al mondo intero che conosceva alla perfezione il romanzo segreto che Saramago stava preparando.

"Dato che non mi lascia scrivere," disse ad alcuni giornalisti che si interessarono al suo caso, "che mi lasci almeno essere un personaggio vivente del suo futuro romanzo."

"Mi hanno messo in manicomio," dice Paranoico a Ramon Ros, "che possiamo farci! Non credono a me, credono a Saramago, che è più importante importante. Così è la vita."

Con questa affermazione di Paranoico, il racconto si avvicina alla fine. Scende la notte, ci dice il narratore. Si tratta di una notte unica, splendida. Con la luna posizionata in modo tale sopra gli archi del giardino del manicomio, che basterebbe allungare la mano per afferrarla. Il narratore si mette a guardare la luna e accende una sigaretta. Gli infermieri stanno per portarsi via Paranoico. In lontananza si sente abbaiare un cane, fuori dalla casa di cura. Il narratore, senza che a mio avviso c'entri molto, si ricorda di quel re di Spagna che morì ululando alla luna.

Proprio allora, Paranoico rivela un altro caso di sindrome di Bartleby, quello di cui soffre Saramago in persona.

"Sebbene non sia vendicativo," conclude infatti Paranoico, "provo un'infinita allegria nel vedere che, da quando gli hanno conferito il Premio Nobel, ha già ricevuto quattordici lauree *honoris causa* e molte altre lo aspettano. Ciò lo tiene talmente occupato che ormai non scrive niente niente, ha rinunciato alla letteratura, è diventato un agrafa. Mi soddisfa molto vedere che, almeno, giustizia è stata fatta e hanno saputo punirlo..."

61.

La malinconia della scrittura del No si riflette niente meno che sulle tazze di tè, accanto al caminetto, in casa di Alvaro Pombo, a Madrid.

Nella dedica del suo libro *La quadratura del cerchio* si può leggere: "A Ernesto Calabuig in ricordo del migliaio di pagine immacolate che con molta diligenza abbiamo scritto, riscritto e gettato nel cestino, e che adesso, con quell'aria di eternità appagata, in questo imbrunire repentinamente invernale di metà giugno madrilenò, si riflette sulle tazze di tè, accanto al fuoco".

Di botto, la malinconia della scrittura del No si è riflessa su una delle lacrime di cristallo del lampadario che pende dal soffitto del mio studio, e la mia stessa malinconia mi ha aiutato a vedere riflessa lì l'immagine dell'ultimo scrittore, quello con cui svanirà - perché presto o tardi succederà -, senza che nessuno possa essere presente, il piccolo mistero della letteratura. Naturalmente, che gli piaccia o meno, quest'ultimo scrittore sarà scrittore del No. Ho creduto di vederlo solo qualche istante fa. Guidato dalla stella della mia malinconia, l'ho visto mentre sentiva affievolirsi dentro di sé la parola - l'ultima di tutte - che morirà per sempre insieme a lui.

62.

Questa mattina ho ricevuto notizie dal signor Bartoli, il mio capo. Addio ufficio, mi hanno licenziato.

Nel pomeriggio, ho imitato Stendhal quando si dedicava a leggere il Codice civile per depurare il proprio stile.

La sera, ho deciso di dare un certo respiro alla mia esagerata, benché assai fruttuosa, clausura dell'ultimo periodo. 1 lo pensato che un po' di vita mondana poteva farmi bene. Ho invitato me stesso al ristorante Siena di calle Muntaner, e mi sono portato dietro il *Diario* di Witold Gombrowicz. Appena entrato, ho detto alla cameriera che, se un certo QuasiWatt chiamava al telefono chiedendo di me, gli dicessero che non c'ero.

Aspettando il primo, ho assaporato alcuni frammenti del *Diario* di Gombrowicz, che già conoscevo bene. Fra tutti, mi è piaciuto di nuovo moltissimo quello in cui prende in giro un passo del *Diario* di Léon Bloy in cui questi annota di essere stato svegliato all'alba da un grido terribile, venuto come dall'infinito. "Convinto," scrive Bloy, "che fosse il grido di un'anima dannata, caddi in ginocchio e mi immersi in una fervente preghiera."

Gombrowicz trova assolutamente ridicolo quel Bloy in ginocchio. E lo trova ancora più ridicolo constatando che, il giorno dopo, scrive: "Ah, adesso so di chi era quell'anima. La stampa informa che ieri è morto Alfred Jarry, esattamente alla stessa ora e nello stesso minuto in cui mi è giunto quel grido...".

Ma per Gombrowicz le ridicolaggini non finiscono qui, dato che ne scopre un'altra a completamento di quell'imbecille sequenza del *Diario* di Bloy. "E per sovrammercato," conclude infatti Gombrowicz, "c'è la ridicolaggine di Jarry che, per vendicarsi di Dio, chiese uno stuzzicadenti e morì pulendosi i molari."

Stavo leggendo questo quando mi hanno portato il primo e, alzando gli occhi dal libro, il mio sguardo si è imbattuto in un cliente imbecille che in quel momento si stava pulendo i molari con uno stuzzicadenti. Ciò mi ha enormemente nauseato, ma quello che è venuto dopo mi è parso ancora peggio:

ho cominciato a vedere che le donne del tavolo accanto infilavano nell'orifizio delle loro bocche pezzi di carne cada-verica e lo facevano come se per loro si trattasse di un autentico sacrificio. Che orrore. Il colmo era che gli uomini, dal canto loro, come se fossero diventati trasparenti, lasciavano vedere i polpacci, pur strozzati da spaventosi pantaloni. Mostravano l'interno dei polpacci nel preciso istante in cui questi venivano alimentati dagli schifosi organi dei loro apparati digestivi.

Niente di tutto questo mi è piaciuto e ho chiesto il conto, ho detto che mi ero appena ricordato di avere un appuntamento con il signor QuasiWatt e pertanto non potevo aspettare il secondo. Ho pagato e sono uscito in strada dove, rincasando, per qualche momento mi sono messo a pensare che il mio umore a volte è come certi climi, caldi nel pomeriggio e freddi di notte.

## 63.

In tutte le storie c'è sempre qualche personaggio che, per motivi a volte un po' oscuri, ci risulta sgradevole, non è proprio che lo detestiamo, ma ce l'abbiamo con lui e non sappiamo bene perché.

Io adesso devo confessare che in tutta la storia del No trovo davvero pochi personaggi che mi provochino antipatia o se me la provocano, è poca. Però, se mi si obbligasse a indicare qualcuno che a volte, quando leggo qualcosa su di lui, mi resta sul gozzo, non avrei dubbi a fare il nome di Wittgenstein. E tutto per colpa di quella sua frase che è diventata tanto famosa e che, da quando ho cominciato a scrivere queste note, so che presto o tardi sarò obbligato a commentare.

Non mi fido di quelle persone che tutti sono d'accordo nel definire intelligenti. Tanto più se, come nel caso di Wittgenstein, la frase più citata di tale persona intelligente non mi sembra proprio una frase intelligente.

"Di ciò di cui non si può parlare, *bisogna* tacere," disse Wittgenstein. E evidentemente una frase che merita un posto d'onore nella storia del No, ma non vorrei che fosse l'onore del ridicolo. Perché, come dice Maurice Blanchot, "il precetto troppo celebre e abusato di Wittgenstein indica in effetti che, dato che enunciandolo si è autoimposto il silenzio, per tacere bisogna, in definitiva, parlare. Ma con che tipo di parole?". Blanchot avrebbe potuto più semplicemente ricorrere a espressioni proverbiali come "tanto rumore per nulla" o "troppe bisacce per un viaggio così meschino".

D'altra parte, Wittgenstein si è davvero autoimposto il silenzio? Ha parlato poco, ma ha parlato. Ha utilizzato una metafora molto strana quando ha detto che se un giorno qualcuno scrivesse in un libro le verità etiche, spiegando con frasi chiare e verificabili cos'è il bene e cos'è il male in senso assoluto, quel libro provocherebbe una sorta di esplosione di tutti gli altri libri, che si frantumerebbero in mille schegge. E come se volesse scrivere lui stesso un libro in grado di eliminare tutti gli altri. Benedetta ambizione! C'è già il precedente delle Tavole della Legge di Mosè, le cui righe si rivelarono incapaci di comunicare la grandezza del loro messaggio. Come dice Daniel A. Aitala in un articolo che ho appena letto, il libro assente di Wittgenstein, il libro che avrebbe voluto scrivere per farla finita con tutti gli altri libri, è un libro impossibile, perché il semplice fatto che esistano milioni di libri è la prova innegabile che nessuno contiene la verità. E, inoltre - mi dico adesso -, che orrore se esistesse soltanto il libro di Wittgenstein e noi ora fossimo costretti a sottoporci alla sua legge! Io, se mi concedessero di scegliere, supponendo



che dovesse esistere un solo libro, preferirei mille volte uno dei due che ha scritto Rulfo a quello che, grazie a Mosè, non ha scritto Wittgenstein.

64.

Confesso di avere un debole per quello stupendo libro che, ormai parecchi anni fa, scrisse Marcel Manière, la sua unica opera e che ha lo strano titolo - credo che mai si saprà perché lo chiamò così - di *Inferno profumato*.

E un opuscolo avvelenato in cui Manière inganna tutti fin dal primo momento. La prima impostura appare già nella prima frase del libro, quando dice che non sa come cominciare - e in realtà sa esattamente come deve farlo - e di conseguenza comincia presentandosi (fa ridere che ancora oggi non si sappia chi sia Marcel Manière e che l'unica cosa su cui tutti sono d'accordo è che non è vero, come afferma egli stesso nella suddetta prima frase, che sia uno scrittore dell'OuLiPo, cioè *Ouvroir de Littérature Potentielle*, il Laboratorio di Letteratura Potenziale, movimento a cui appartenevano, tra gli altri, Perec, Queneau e Calvino).

"Siccome non so come cominciare, dirò che mi chiamo Marcel Manière e appartengo all'OuLiPo e che adesso provo un profondo sollievo nel constatare che posso passare alla seconda frase, sempre meno compromettente della prima, di gran lunga la più importante di qualunque libro, dato che nella prima frase, come è risaputo, la massima attenzione è comunque sempre poca." Primo raggirò del sedicente Manière o raggirò triplo, perché, come dicevo, non è vero che non sappia come cominciare né che appartenga al gruppo letterario a cui dice di

appartenere e, inoltre, non si chiama nemmeno Marcel Manière.

Dopo il triplo imbroglio iniziale, si succedono, a ritmo vertiginoso, nuovi imbrogli, uno per capitolo. Marcel Manière parodia la letteratura del No facendosi passare per un radicale demolitore del potente mito della scrittura. Nel primo capitolo, per esempio, loda i meriti della comunicazione non verbale rispetto alla scrittura. Nel secondo, si dichiara fervente discepolo di Wittgenstein e attacca spietatamente il linguaggio coprendo di discredito le parole, delle quali dice che non ci sono mai servite per comunicare qualcosa. Nel terzo, raccomanda il silenzio come valore supremo. Nel quarto, elogia la vita, che considera molto superiore alla squallida letteratura. Nel quinto, difende la teoria secondo cui la parola "no" è consustanziale al paesaggio della poesia e sostiene che è l'unica parola dotata di senso e, pertanto, merita tutta la sua stima.

All'improvviso, Manière, quando ormai tutti crediamo che sogni solo di farla finita con la letteratura, inzuppa di lacrime il sesto capitolo e ci confessa, in un modo che ci riempie di vergogna per lui, che in realtà il sogno di tutta la sua vita è scrivere un'opera di teatro che dispieghi senza posa una continua esibizione del suo immenso talento.

"Siccome mi è impossibile," ci dice, "per assoluta mancanza di talento, scrivere tale *pièce* tanto a lungo sognata, offro qui di seguito al lettore l'unico testo che sono stato capace di comporre. Si tratta di un'assurda opera del più assurdo teatro dell'assurdo, un'opera brevissima nella quale non una sola parola (come succede lungo tutto l'opuscolo che il gentile lettore sta terminando di leggere) è mia, nemmeno una. Per rappresentare questo testo ci vogliono due attori, uno nel ruolo del No e l'altro in quello del Sì. La mia massima aspirazione sarebbe di vederla un giorno aprire la rappresentazione di *La*

*cantatrice calva* nel teatro parigino dove, da un'eternità, va in scena, una sera dopo l'altra, l'anti-commedia di Ionesco."

L'atto unico - che il sarcastico Manière definisce "intermezzo" - non dura più di quattro minuti e consiste in un dialogo tra due personaggi. Uno di loro, il No, si suppone sia Reverdy, e l'altro, il Sì, è Cioran. C'è solo un intervento a testa, e la minuscola *pièce* è già finita, e con essa termina l'opuscolo del sedicente Manière, che si congeda da tutti affermando di sentirsi, proprio come la letteratura - ma a questo punto è impossibile credere a una sola delle sue parole -, prossimo alla distruzione e alla morte. Il dialogo tra il No e il Sì è il seguente:

NO: Si è detto tutto - ciò che era importante e semplice da dire - nei millenni in cui gli uomini hanno continuato a pensare e struggersi con sollecitudine. Si è esaurito ogni argomento profondo in rapporto all'elevazione del punto di vista, cioè insieme ampio ed esteso. Oggi non ci resta altro che ripetere. Rimangono soltanto pochi dettagli infimi ancora inesplorati. All'uomo di oggi resta unicamente il compito più ingrato e meno brillante, quello di riempire i buchi con un'accozzaglia di minuzie.

SÌ: Sì? Che si è detto tutto, che non c'è più niente da dire, si sa e si sente. Ma ciò che si percepisce meno è che questa evidenza conferisce al linguaggio uno statuto strano, persino inquietante, che lo redime. Alla fine, le parole si sono salvate perché hanno smesso di vivere.

La prima volta che ho letto l'opuscolo di Manière, la mia reazione una volta arrivato in fondo è stata quella di pensare - e continuo a pensarlo - che *Inferno profumato* è, per il suo carattere di parodia, il *Chisciotte* della letteratura del No.

Nella galassia teatrale del No si staglia, splendendo di luce propria, insieme all'atto unico di Manière, *// no*, l'ultima opera teatrale scritta da Virgilio Pinera, il grande scrittore cubano.

In *// no*, opera inconsueta e inedita fino a poco tempo fa - è stata pubblicata in Messico dalla casa editrice Vuelta -, Pinera ci presenta una coppia di fidanzati che decide di *non* sposarsi mai.

Il principio essenziale del teatro di Piñera è sempre stato quello di presentare il tragico e l'esistenziale attraverso il comico e il grottesco. In *// no* Piñera porta fino alle estreme conseguenze il suo senso dell'umorismo più nero e sovversivo: il *no* della coppia - in ovvia opposizione al tanto inflazionato "sì, lo voglio" delle nozze cristiane - le assegna una coscienza minuscola, una diversità colpevole.

Nella copia che possiedo, l'autore del prologo, Ernesto Hernández Busto, scrive che, con un magistrale gioco ironico, Piñera inserisce i protagonisti della tragedia cubana in una rappresentazione della *hybris* per difetto: se i classici greci concepivano un castigo divino per l'exasperazione delle passioni e l'ansia dionisiaca dell'eccesso, in *// no* i personaggi principali "passano il limite" in senso contrario, violano l'ordine stabilito dal polo opposto a quello della sregolatezza carnale: un ascetismo apollineo è ciò che li trasforma in *mostri*.

I protagonisti dell'opera di Piñera dicono *no*, respingono totalmente il *sì* convenzionale. Emilia e Vicente praticano una cocciuta negatività, un'azione minima che, tuttavia, è l'unica cosa che possiedono per poter essere diversi. La loro negazione attiva il meccanismo giustiziere della legge del *sì*, rappresentata in primo luogo dai genitori e poi da uomini e donne anonimi. A poco a poco, l'ordine repressivo della famiglia si amplia sino a quando, alla fine, interviene

addirittura la polizia, che si dedica a una "ricostruzione dei fatti" che si concluderà con la dichiarazione di colpevolezza dei fidanzati che si rifiutano di sposarsi. Alla fine, si decreta il castigo. E un finale geniale, tipico di un Kafka cubano. E una grande esplosione del *no* sul suo meraviglioso strapiombo sovversivo:

UOMO: Dire no adesso è facile. Vedremo fra un mese (pausa). Inoltre, quanto più la negazione si moltiplicherà, tanto più estese saranno le nostre visite. Arriveremo fino a passare le notti con voi, ed è probabile, dipende da voi, che ci trasferiremo definitivamente in questa casa.

La coppia, di fronte a queste parole, decide di nascondersi.

"Che te ne pare del giochino?" chiede Vicente a Emilia.

"Fa rabbrivire," risponde lei.

Decidono di nascondersi in cucina, sedersi sul pavimento abbracciati stretti e aprire il rubinetto del gas, e poi che li sposino se ne sono capaci!

## 66.

Ho lavorato bene, posso considerarmi contento di ciò che ho fatto. Poso la penna, perché scende la sera. Fantasticherie del crepuscolo. Mia moglie e i miei figli sono nella stanza accanto, pieni di vita. Dispongo di salute e denaro a sufficienza. Dio mio, quanto sono infelice!

Ma cosa sto dicendo? Non sono infelice, non ho posato la penna, non ho moglie né figli, nemmeno una stanza accanto, non ho denaro a sufficienza, non sta scendendo la sera.

Mi ha scritto Derain.

Suppongo che si sia sentito obbligato a farlo dopo che gli ho mandato mille franchi e gli ho chiesto di fare *encore un effort* inviandomi qualche altro documento per le mie note sul No. Ma il fatto che si sia sentito più o meno obbligato a rispondermi non giustifica che lo abbia fatto con intenzioni così cattive. Ecco la lettera:

Distinto collega, la ringrazio per i suoi mille franchi, ma temo che dovrà mandarmene altri mille, anche solo perché, un momento fa, mentre facevo le fotocopie che le spedisco con tanto affetto, per poco non mi sono bruciato le dita.

In primo luogo, le mando alcune frasi di Franz Kafka che Gustav Janouch ha raccolto nel suo libro di conversazioni con lo scrittore. Come vedrà, Kafka la avverte di quanto inutile può risultare la sua paziente esplorazione della sindrome di Bartleby. Ma non se la prenda, amico. E non pensi che voglia scoraggiarla con queste frasi del chiaroveggente Kafka. Se avessi voluto abbattere con un solo ceffone tutta la sua ricerca su quella benedetta sindrome, le avrei spedito una frase di Kafka molto più esplicita, una frase che senza dubbio avrebbe frantumato per sempre il suo lavoro. Come dice? Vuole sapere di che frase si tratta? D'accordo, gliela trascrivo: *Uno scrittore che non scrive è un mostro che incita alla follia.*

Dice che la frase non la annienta? Scoprire che si sta dedicando a mostri folli non le incupisce il volto? Va bene, allora non succede niente, continuiamo. Le mando, in secondo luogo, notizie sull'adirata reazione di Julien Gracq di fronte alla risibile mitizzazione del silenzio di Rimbaud, notizie che hanno il solo scopo di prevenire il grave problema che intuisco abbiano le note senza testo che dice di scrivere, un problema

molto grave che le colpisce al cuore. Perché non ho dubbi che le sue note mitizzano il tema del silenzio nella scrittura, un tema assolutamente sopravvalutato, come se ne comprendeva a suo tempo il grande Gracq.

Le spedisco anche alcune frasi di Schopenhauer, ma non voglio dirle perché gliele mando e per quale motivo le metto in rapporto con la vanità - nel senso letterale del termine - delle sue note. Vediamo se è in grado (non sa quanto mi piace darle del filo da torcere) di scoprire perché Schopenhauer e perché proprio queste frasi e non altre. Magari, con un po' di fortuna, riesce persino a fare bella figura e conquistarsi l'ammirazione di qualche lettore saccente che, se lei non citasse Schopenhauer, penserebbe che non sa tutto del malessere della cultura.

Dopo Schopenhauer, c'è un testo di Melville che sembra scritto apposta per le sue note, la verità è che calza come un guanto di seta alle sue divagazioni sul No. Se nella scorsa lettera le ho mandato Perec come una ventata d'aria fresca, in questa le mando Melville, che la rinfrescherà doppiamente, cosa che tra l'altro si meriterà se prima avrà saputo lavorare per benino con Schopenhauer.

Dopo la pausa rinfrescante, arriva Carlo Emilio Gadda, e coglierà subito il perché. E alla fine, per chiudere la mia generosa donazione di documenti, eccole il frammento di una poesia di Derek Walcott, dove lei viene cortesemente invitato ad afferrare l'assurdità insita nel voler imitare o eclissare dei capolavori, sperando si convinca che la cosa migliore che lei possa fare è eclissarsi.

Suo,

Derain

Le frasi di Kafka a Janouch mi sono ancora più utili di quanto sperasse Derain, poiché parlano di ciò che mi succede man mano che procedo nella ricerca inutile del centro del labirinto del No: "Quanto più camminano gli uomini, tanto più si allontanano dalla meta. Spendono le loro energie in vano. Pensano di procedere, ma non fanno altro che precipitare - senza avanzare - verso il vuoto. Questo è tutto".

Pare detto a proposito di quel che mi succede in questo diario, lungo il quale vado alla deriva, navigando per i mari del maledetto garbuglio della sindrome di Bartleby: tema labirintico privo di un centro, poiché esistono tanti modi di abbandonare la letteratura quanti sono gli scrittori, e non c'è un'unità d'insieme né è semplice individuare una frase in grado di suggerire il miraggio di essere giunto al fondo della verità nascosta dietro il male endemico, la pulsione negativa che paralizza le migliori menti. So solo che per esprimere questo dramma navigo molto bene nel frammentario e nel ritrovamento casuale o nel ricordo improvviso di libri, vite, testi o semplicemente frasi sciolte che ampliano a poco a poco le dimensioni del labirinto senza centro.

Vivo come un esploratore. Quanto più procedo nella ricerca del centro del labirinto, tanto più mi allontanano da esso. Sono come quel tipo che in *Nella colonia penale* non capisce il senso dei disegni che gli mostra l'ufficiale: "E molto ingegnoso, ma non riesco a decifrarlo".

Sono come un esploratore e la mia austerità è quella di un eremita. Come Monsieur Teste, sento che non sono fatto per i romanzi, dato che le loro grandi scene, le collere, le passioni e i momenti tragici, lungi dall'entusiasmarmi, "mi raggiungono come miseri scoppi, stati rudimentali in cui si scatena ogni



forma di baggianata, in cui l'essere si semplifica fino all'idiozia".

Sono come un esploratore che avanza verso il vuoto. Questo è tutto.

## 69.

A suo tempo Julien Graeq protestò, in occasione del centenario della morte di Rimbaud, per il fiume di pagine dedicate a mitizzare il silenzio del poeta. Gracq ricordò che in altre epoche il voto di silenzio era tollerato o inavvertito; ricordò che non era raro che un cortigiano, un religioso o un artista abbandonassero la vita mondana per morire silenziosamente in un monastero o in una residenza di campagna.

Derain crede che le parole di Gracq possano colpire al cuore le mie note, ma si sbaglia di grosso. Relativizzare il mito del silenzio contribuisce a far perdere peso e trascendenza alle mie esplorazioni, il che mi permette una maggior serenità nel continuarle. Così infatti, pur mantenendo intatta la mia ambizione, mi libero della tensione che a volte provoca la paura di fallire.

D'altra parte, sono io il primo a dissacrare tutto quanto circonda la dissennata santità molte volte attribuita a Rimbaud. Non posso dimenticare che chi diceva "soprattutto fumare, bere liquori forti come metallo fuso" (una bellissima presa di posizione poetica) era lo stesso essere meschino che scriveva dall'Etiopia: "Bevo solo acqua, quindici franchi al mese, tutto è molto caro. Non fumo mai".

Nel primo frammento di Schopenhauer mandatomi da Derain si dice che gli specialisti non possono mai essere la lenti di prim'ordine. Deduco che Derain crede che io mi consideri uno specialista in bartleby e vuole minarmi il morale. "I talenti di prim'ordine," scrive Schopenhauer, "non saranno mai degli specialisti. L'esistenza, nel suo insieme, si presenta loro come un problema da risolvere, e l'umanità offrirà a ognuno di loro, in un modo o nell'altro, nuovi orizzonti. Merita la qualifica di genio solo chi prende come tema del suo lavoro gli aspetti salienti, essenziali, generali, e non chi passa la vita a spiegare qualche rapporto particolare di cose tra di loro."

E allora? Chi ha paura di Schopenhauer? E chi ha detto che ho la pretesa di essere uno specialista in sindromi di Bartleby? Sicché per me il frammento di Schopenhauer è inoffensivo. Anzi, sono perfettamente d'accordo con quello che dice. Non ho niente dello specialista, sono un cercatore di bartleby.

Lo stesso dicasi anche per il secondo frammento che mi manda Derain: do pienamente ragione al pensatore. Anzi, mi concede l'opportunità di parlare di un male di radice opposta a quello della sindrome di Bartleby, ma non per questo meno interessante. Un male di cui, tra l'altro, mi sembra che Schopenhauer fosse un valido specialista. Si tratta del male che distillano i cattivi libri, quei libri orribili così abbondanti in tutte le epoche: "I libri cattivi sono un veleno intellettuale che distrugge lo spirito. E siccome la maggior parte delle persone, invece di leggere il meglio di quanto è stato prodotto nelle varie epoche, si limita a leggere le ultime *novità*, gli scrittori si riducono all'angusto ambito delle idee in circolazione, e il pubblico sprofonda ancora più giù nel proprio fango".

71.

E come se avesse parlato con Herman Melville e gli avesse commissionato una pagina su quelli che dicono no, su "quelli del No".

Non conoscevo questo testo, una lettera di Melville al suo amico Hawthorne. Eppure sembra scritto apposta per queste note:

Il no è meraviglioso perché è un centro vuoto, ma sempre fruttifero. Uno spirito che dice no con tuoni e fulmini nemmeno il diavolo in persona può costringerlo a dire sì. Perché tutti gli uomini che dicono sì mentono; invece gli uomini che dicono no, be', si ritrovano nella felice condizione di giudiziosi viaggiatori attraverso l'Europa. Varcano la frontiera dell'eternità con l'Ego come unico bagaglio. Mentre al contrario, tutta quella gentaglia che dice sì viaggia con mucchi di valigie e, maledetti loro, non oltrepasseranno mai le porte della dogana.

72.

Carlo Emilio Gadda cominciava romanzi che ben presto gli sfuggivano di mano da tutte le parti e diventavano infiniti, cosa che lo portava alla paradossale situazione di doverli interrompere - lui, che era il re del racconto che non finisce mai - e subito dopo cadere in profondi silenzi letterari che non aveva desiderato.

Questo lo chiamerei una sindrome di Bartleby al contrario. Se molti scrittori hanno inventato "zii Celerini" di ogni genere per riflettere sui propri silenzi, il caso di Carlo Emilio Gadda

non potrebbe essere più opposto al loro, giacché dedicò tutta la vita a praticare, con notevole entusiasmo, quella che Italo Calvino definì "arte della molteplicità", cioè l'arte di scrivere una narrazione interminabile, quel racconto infinito che molto tempo prima aveva scoperto Laurence Sterne nel suo *Tristram Shandy*, dove ci dice che in una narrazione lo scrittore non può condurre la sua storia come il mulattiere conduce il mulo - in linea retta e sempre in avanti -, poi ché se è dotato di un minimo di intelligenza si troverà obbligato, lungo il suo cammino, a deviare cinquanta volte dalla linea retta per unirsi a questo o a quel gruppo, e non lo potrà evitare in nessun modo: "Gli si presenteranno viste e prospettive che reclameranno continuamente la sua attenzione; e gli sarà tanto impossibile non fermarsi a guardarle quanto volare; inoltre, avrà diversi

Racconti da conciliare:

Aneddoti da raccogliere:

Iscrizioni da decifrare:

Vicende da intrecciare:

Tradizioni da indagare:

Personaggi da visitare".

È insomma, dice Sterne, una storia infinita, "dato che, per quel che mi riguarda, vi assicuro che mi ci dedico da sei settimane, alla maggior velocità possibile, e non sono nemmeno ancora nato".

Carlo Levi, a proposito del racconto interminabile del *Tristram Shandy*, dice che il simbolo cardine di quel libro è l'orologio, dato che sotto il suo influsso viene generato il protagonista, e aggiunge: "Tristram Shandy non vuole nascere, perché non vuole morire. Tutti i mezzi, tutte le armi sono buoni e buone per salvarsi dalla morte e dal tempo. Se la linea retta è la più breve tra due punti fatali e inevitabili, le

digressioni la allungheranno; e se tali digressioni diventano così complesse, intricate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce, magari la morte non ci trova. Il tempo potrebbe smarrirsi e noi rimanere celati nei mutevoli nascondigli".

Gadda fu uno scrittore del No del tutto involontariamente. "Tutto è falso, non c'è nessuno, non c'è niente," dice Beckett. E all'altra estremità di questa visione limite troviamo Gadda che ripete che niente è falso e insiste che c'è *tanto* - tantissimo - al mondo e che niente è falso e tutto è reale, il che lo porta a una disperazione maniacale nella sua ossessione di voler abbracciare il mondo intero, conoscere tutto, descrivere tutto.

Se la scrittura di Gadda - l'antiscrittore del No - si definisce per la tensione tra l'esattezza razionale e il mistero del mondo come componenti basiche del suo modo di vedere tutto, negli stessi anni un altro scrittore, anche lui ingegnere come Gadda, Robert Musil, in *L'uomo senza qualità* cercava di esprimere la stessa tensione di Gadda, ma in termini assolutamente diversi, con una prosa fluida, ironica, meravigliosamente controllata.

In ogni caso, c'è un punto in comune tra gli smisurati Gadda e Musil: entrambi dovevano abbandonare i loro libri perché crescevano fino a diventare infiniti, entrambi si vedevano costretti malvolentieri a mettere il punto conclusivo ai loro romanzi, cadendo poi nella sindrome di Bartleby, in un tipo di silenzio che detestavano: quel tipo di silenzio in cui, sia detto per inciso, e *si parva licet*, finirò per cadere anch'io, presto o tardi, mi piaccia o no, dato che sarebbe da illuso ignorare che queste note assomigliano sempre di più alle sue perfici di Mondrian, piene di quadrati che suggeriscono allo spettatore l'idea di volersi estendere oltre la tela nell'intento di inquadrare l'infinito. Se è davvero quel che anch'io sto facendo, ciò finirà per spingermi al paradosso di eclissarmi, avvalendomi di un solo gesto. Quando accadrà, il lettore farà bene a immaginare una piega nera verticale in mezzo al cipiglio della mia ira,

proprio quella piega che appare nell'infastidito e aspro finale di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, il grande romanzo di Gadda: "Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimi della ragazza, *lo paralizzò*, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi".

73.

In *Vulcano*, Derek Walcott, che vede cenere di sigaro e anche lava di vulcano tra le pagine di un romanzo di Joseph Conrad, ci dice che potrebbe abbandonare la scrittura. Se un giorno si decidesse a farlo, non c'è dubbio che avrà un posto importante in qualunque storia che parli della setta involontaria di "quelli del No".

I versi di Walcott che mi manda Derain condividono una certa aria di famiglia con quel che diceva Jaime Gii de Biedma e cioè che, tutto sommato, quel che è normale è leggere:

*Si potrebbe anche abbandonare la scrittura  
davanti ai segnali di lenta combustione  
dei grandi, ed essere invece  
il loro lettore ideale, riflessivo,  
vorace, conscio che è superiore  
l'amore per i capolavori  
all'intento di ripeterli o eclissarli,  
e diventare così il miglior lettore del mondo.*

74.

Ieri mi sono addormentato con uno stratagemma simile a quello di contare le pecore, ma più sofisticato. Ho cominciato a

memorizzare più volte ciò che affermava Wittgenstein, e cioè che tutto quello che si può pensare si può pensare chiaramente, tutto quello che si può dire si può dire chiaramente, ma non tutto quello che si può pensare si può dire.

Non c'è bisogno di aggiungere che tali proposizioni mi annoiavano tanto che non ci ho messo molto ad addormentarmi e ritrovarmi in uno scenario kafkiano, un lungo corridoio in cui si aprivano alcune tozze porte che conducevano alle suddivisioni di una soffitta. Nonostante la luce non arrivasse direttamente, il buio non era completo, perché alcune stanze avevano verso il corridoio, invece di pareti uniformi di assi, semplici graticci di legno alti fino al soffitto, attraverso i quali entrava un po' di luce e attraverso i quali si potevano anche vedere degli impiegati che scrivevano seduti ai tavoli o stavano in piedi, appoggiati alle gelosie, a osservare le persone nel corridoio attraverso le fessure. Mi trovavo, pertanto, nel mio vecchio ufficio. Ed ero uno degli impiegati che guardava le persone nel corridoio. Non si trattava di una folla di persone, ma di un trio che avevo l'impressione di conoscere molto bene. Aguzzando le orecchie e ascoltando attentamente, sentii dire a Rimbaud che era stanco di commerciare in schiavi e che avrebbe dato qualunque cosa per poter tornare alla poesia. Wittgenstein si sentiva già stufo del suo umile impiego di infermiere d'ospedale. Duchamp si rammaricava di non poter dipingere e dover giocare tutti i giorni a scacchi. I tre si stavano lamentando amaramente quando entrò Gombrowicz, che sembrava avere il doppio della loro età e che disse che l'unico che non doveva pentirsi di niente era Duchamp, che in fin dei conti si era lasciato dietro le spalle una cosa mostruosa, la pittura, che era opportuno non solo abbandonare, ma anche dimenticare per sempre.

"Non capisco, maestro," diceva Rimbaud. "Perché solo Duchamp ha il diritto di non pentirsi? "

"Credo di averlo già detto," rispondeva con grande sufficienza e superbia Gombrowicz. "Perché così come nell'ambito della poesia o della filosofia c'è ancora molto da fare, anche se né tu, Rimbaud, né tu, Wittgenstein, avete più nulla da dare, nel campo della pittura non c'è mai stato niente da fare. Perché non riconoscere, una volta per tutte, che il pennello è uno strumento inefficace? E come affrontare il cosmo traboccante di splendori con un misero spazzolino da denti.

Nessuna arte è tanto povera di espressione ! Dipingere non è altro che rinunciare a tutto ciò che non si può dipingere. "

## 75.

Il poeta di Lima Emilio Adolfo Westphalen, nato nel 1911, sviluppò la poesia peruviana combinandola genialmente con la tradizione poetica spagnola e creando una lirica ermetica in due libri che, pubblicati nel 1933 e nel 1935, abbagliarono i lettori: *Le isole strane* e *Abolizione della morte*.

Dopo il suo assalto iniziale, è rimasto quarantacinque anni in assoluto silenzio poetico. Come ha scritto Leonardo Valencia: "Il silenzio prodotto dall'assenza di nuove pubblicazioni per quarantacinque anni non l'ha relegato nell'oblio, anzi lo ha fatto risaltare ancora di più, *lo ha messo in cornice*".

Al termine di quei quarantacinque anni di silenzio, è tornato silenziosamente alla poesia con componimenti - come quelli del mio amico Pineda - di uno o due versi. Durante quei quarantacinque anni di silenzio, tutti gli chiedevano perché avesse smesso di scrivere, glielo domandavano nelle rare occasioni in cui Westphalen si faceva vedere, sebbene non si rendesse del tutto visibile, dato che in pubblico stava sempre con il volto coperto dalla mano sinistra, una mano nervosa con



lunghe dita da pianista, come se gli dolesse esser visto nel mondo dei vivi. Durante quei quarantacinque anni, nelle rare occasioni in cui veniva a tiro, gli facevano sempre la stessa domanda, molto simile a quella che in Messico facevano a Rulfo. Sempre la stessa domanda per quasi mezzo secolo e sempre, coprendosi il volto con la mano sinistra, la stessa - non saprei dire quanto enigmatica - risposta:

"Non sono nelle condizioni".

76.

Ho recuperato la comunicazione con Juan, ho parlato un po' al telefono con lui. Mi ha detto che gli piacerebbe dare un'occhiata alle mie Note del No, così le ha chiamate. Sarà il mio primo lettore, mi conviene abituarmi all'idea che verrò letto e che, pertanto, devo cominciare a recuperare lentamente i rapporti con ciò che chiamerò "l'animazione esterna", cioè, quella vita di brillante apparenza che, quando uno vuole farla sua, si mostra pericolosamente inconsistente.

Poco prima di riattaccare, Juan mi ha fatto due domande, che sono rimaste senza risposta, perché gli ho detto che preferivo rispondere per scritto. Voleva sapere qual è l'essenza del mio diario e quale paesaggio reale io ritenga più acconcio alla mia raccolta di note.

Non può esistere un'essenza di queste note, così come non esiste un'essenza della letteratura, proprio perché l'essenza di qualunque testo consiste nel negarsi a ogni determinazione essenziale, a ogni definizione che lo stabilizzi o realizzi. Come dice Blanchot, l'essenza della letteratura non è mai già qui, bisogna sempre trovarla o inventarla di nuovo. E quel che sto facendo io in queste note: cerco e invento, prescindendo dal

fatto che esistano regole del gioco nella letteratura. Sto lavorando a queste note in un modo un po' scanzonato o anarchico, che a volte mi ricorda la risposta che diede il grande torero Belmonte quando, in una intervista, gli chiesero di parlare un po' della tauromachia: "Non ne sono capace!" rispose. "Giuro che non ne sono capace. Non conosco le regole, e non credo alle regole. Sento la corrida e, senza preoccuparmi delle regole, interpreto la tauromachia a modo mio."

Chi afferma la letteratura in quanto tale, non afferma niente. Chi la cerca, cerca solo ciò da cui fugge, chi la trova, trova solo ciò che c'è qui o, peggio, oltre la letteratura. Per ciò, alla fin fine, ogni libro persegue la *non-letteratura* come essenza di ciò che vuole e vorrebbe appassionatamente scoprire.

In quanto al paesaggio, se è vero che a ogni libro corrisponde un paesaggio reale, quello di questo diario si potrebbe rintracciare a Ponta Delgada, nelle Isole Azzorre.

A causa della luce azzurra e delle azalee che separano i campi uno dall'altro, le Azzorre sono azzurre. La lontananza è senza dubbio l'attrattiva di Ponta Delgada, lo strano posto dove, un giorno, ho scoperto in un libro di Raul Brandao, *Le isole sconosciute*, il paesaggio in cui andranno a finire, quando arriverà il loro momento, le ultime parole; ho scoperto il paesaggio azzurro che accoglierà l'ultimo scrittore e l'ultima parola del mondo, che morirà intimamente in lui: "Qui finiscono le parole, qui termina il mondo che conosco...".

Sono stato fortunato, non ho frequentato personalmente quasi nessuno scrittore. So che sono vanitosi, meschini, in-

triganti, egocentrici, intrattabili. E se sono spagnoli, per giunta sono invidiosi e fifoni.

Mi interessano solo gli scrittori che si nascondono, e così le possibilità di incontrarli sono ancora più ridotte. Fra quelli che si nascondono, c'è Julien Gracq. Paradossalmente, è uno dei pochi scrittori che ho conosciuto di persona.

Quando lavoravo a Parigi, accompagnai un giorno Jérôme Garcin a far visita a questo scrittore occulto. Andammo a trovarlo nel suo ultimo rifugio, a Saint-Florent-le-Vieil.

Julien Gracq è lo pseudonimo dietro il quale si cela Louis Poirier. Questo Poirier ha scritto di Gracq: "Il suo desiderio di preservarsi, di non essere disturbato, di dire di no, in poche parole quel *lasciatemi tranquillo nel mio cantuccio e girate al largo* si deve attribuire alla sua ascendenza vandeana".

E così, in effetti. Due secoli dopo l'insurrezione del 1793, Gracq dà l'impressione di resistere a Parigi con la stessa foga con cui i suoi antenati respinsero, sulle loro terre, gli eserciti della Convenzione.

Andammo a trovarlo nel suo cantuccio e, appena lo salutammo, ci chiese per quale motivo fossimo andati fin lì e cosa volessimo vedere: "Siete venuti a vedere un vecchio?".

E più tardi, meno stizzoso, più dolce e triste:

"Ancora una volta ho l'impressione di essere l'ultimo, è una delle esperienze della vecchiaia, ed è un orrore, la sopravvivenza ripugna".

La letteratura metafisica e certolina di Gracq dà vita nella sua immaginazione a universi fuori dal reale, paesaggi interiori e a volte mondi perduti, territori del passato, come accadeva a Barbey d'Aurevilly, di cui Gracq è un ammiratore.

Barbey viveva nel mondo remoto dei suoi antenati, gli *chouans*. "La storia," scrisse, "ha dimenticato gli *chouans*. Li ha dimenticati proprio come la gloria e persino la giustizia. Mentre i vandeani, quei guerrieri di prima linea, dormono,

tranquilli e immortali, sotto la frase che Napoleone disse di loro, e possono aspettare, protetti da quell'epitaffio (...), gli *chouans*, dal canto loro, non hanno nessuno che li tolga dall'oscurità."

Julien Gracq, da buon vandeano, ci diede la sensazione di poter aspettare. Bastava osservarlo, vederlo lì seduto nella veranda di casa sua, a sorvegliare le acque della Loira. Vedendolo lì, con lo sguardo perso nel fiume, era la viva immagine di qualcuno che sta aspettando qualcosa o niente. Giorni dopo, Jérôme Garcin scrisse: "Non è solo la Loira a scorrere incessantemente sotto gli occhi di Gracq, è la storia, la sua mitologia e le sue imprese, in mezzo alle quali è cresciuto. Dietro di lui, la Vandea eroica, maltrattata dalla guerra; davanti a lui, la celebre isola Batailleuse, di cui molto presto il giovane Gracq, il giovane lettore del suo compatriota Jules Verne, avrebbe fatto il proprio rifugio, girovagando alla Robinson Crusoe tra salici, pioppi, canne e ontani. Da un lato, Clio, il passato, i castelli in rovina; dall'altro, le chimere, il fantastico e i castelli in aria. Gracq, esattamente come lo esalta la sua opera. Bisogna andare a Saint-Florent per sentire questo desiderio di reincarnarsi".

E quello che facemmo Garcin e io, andammo fino al rifugio di uno degli scrittori più nascosti del nostro tempo, uno dei più schivi e appartati, un re della Negazione, perché negarlo. Andammo a trovare l'ultimo grande scrittore francese prima della sconfitta dello stile, prima della scioccante edizione della cosiddetta letteratura passeggera, prima dell'irruzione selvaggia della "letteratura alimentare", quella di cui parlava Gracq nel suo libello del 1950, *La letteratura nello stomaco*, in cui si scagliava contro le imposizioni e le tacite regole del gioco della crescente industria delle lettere nell'epoca del precirco televisivo.

Andammo fino alla tana del Capo - così qualcuno lo chiama in Francia -, dello scrittore occulto che in nessun momento ci nascose la sua malinconia mentre osservava in silenzio il corso della Loira.

Fino al 1939, Gracq fu comunista. "Fino a quell'anno," ci disse, "credevo veramente che si potesse cambiare il mondo." La rivoluzione fu per lui un compito e una fede, finché giunse la disillusione.

Fino al 1958, fu un romanziere. Dopo la pubblicazione di *Una finestra nel bosco*, abbandonò quel genere ("perché richiede un'energia vitale, una forza e una convinzione che mi mancano") e scelse la scrittura frammentaria dei *Carnets du grand chemin* ("non so se la mia opera non si fermerà semplicemente lì, in modo molto sensato," si chiese d'un tratto, con la voce sospesa). All'imbrunire andammo nel suo studio. Avevamo l'impressione di entrare in un tempio proibito. Dalla finestra si vedevano passare le macchine e i camion sul ponte sospeso: Saint-Florent-le-Vieil non è stato risparmiato dai rumori moderni. Allora Gracq osservò: "Alcuni pomeriggi qui il traffico rimbomba persino più che in certi quartieri di Parigi".

Quando gli chiedemmo cosa era maggiormente cambiato dall'epoca in cui, bambino, giocava sul pavimento dell'imbarcadero, tra la fila di castagni e le assicelle delle lavandaie, ci rispose:

"La vita è andata dall'alto verso il basso".

Più tardi, parlò della solitudine. Fu quando stavamo uscendo dallo studio: "Sono solo, ma non mi lamento. Lo scrittore non deve aspettarsi niente dagli altri. Credetemi. Scrive solo per se stesso!".

Ci fu un momento, di nuovo sulla veranda, in cui, guardandolo in controluce, mi parve che in realtà non ci parlasse, ma si dedicasse a un soliloquio. Garcin mi disse poi, uscendo

dalla casa, che anche lui aveva avuto quell'impressione. "Per di più," aggiunse, "parlava tra sé come avrebbe fatto un cavaliere senza cavalcatura."

Al calar della sera, mentre si avvicinava l'ora di congedarci da Gracq, questi ci parlò della televisione, ci disse che a volte l'accendeva e rimaneva impietrito nel vedere i presentatori delle trasmissioni letterarie comportarsi come se stessero vendendo un campionario di tessuti.

Nel momento dei saluti, il Capo ci accompagnò lungo la piccola scala di pietra che conduce all'uscita della casa. Un profumo di fango tiepido saliva dalla Loira addormentata.

"E strano che a gennaio la Loira sia così bassa," commentò.

Stringemmo la mano del Capo e cominciammo ad andarcene, e lo scrittore occulto rimase lì a svuotarsi lentamente, come il fiume, il suo fiume.

Klara Whoryzek nacque a Karlovy Vary l'8 gennaio del 1863, ma quando aveva pochi mesi la sua famiglia si trasferì a Danzica, dove avrebbe trascorso la sua infanzia e adolescenza: un'epoca della quale lei lasciò scritto, in *La lampada intima*, che conservava solo "sette ricordi sotto forma di sette bolle di sapone".

## 78.

Klara Whoryzek arrivò a Berlino a ventun anni e lì fece parte, insieme a Edvard Munch, Knut Hamsun e altri, del circolo abituale di August Strindberg. Nel 1892 fondò la Verlag Whoryzek, una casa editrice che pubblicò solo *La lampada intima*, e poco dopo - mentre si accingeva a stampare *Pierrot lunaire* di A. Giraud - fallì.

Non furono però affatto lo scoraggiamento per il totale insuccesso del suo libro o la bancarotta della casa editrice a spingerla a un radicale silenzio letterario durato fino al termine dei suoi giorni. Se Klara Whoryzek smise di scrivere fu perché - come disse al suo amico Paul Scheerbart - "pur sapendo che solo la scrittura mi potrebbe legare come un filo di Arianna ai miei simili, non potrei farmi leggere da qualcuno dei miei amici, perché i libri che ho pensato durante i miei giorni di silenzio letterario sono davvero bolle di sapone non dirette a nessuno, nemmeno al più intimo dei miei amici; sicché la cosa più sensata che potevo fare era quello che ho fatto: non scriverli".

La sua morte a Berlino, il 16 ottobre 1915, fu dovuta al suo rifiuto di ingerire alimenti in segno di protesta contro la guerra. Fu un'"artista della fame" *avant la lettre*, aprì la strada all'insetto Gregor Samsa (che si lasciò morire con umana volontà di inanimazione), e seguì l'esempio, probabilmente anche in quel caso senza saperlo, di Bartleby, che morì in posizione fetale, consumato sull'erbetta di un cortile, con gli occhi vitrei e aperti, ma per il resto profondamente addormentato, sotto lo sguardo di un cuoco che gli chiedeva se non intendeva cenare neanche quella sera.

## 79.

Molto più nascosto di Gracq o Salinger è il newyorkese Thomas Pynchon, scrittore di cui si sa solo che nacque a Long Island nel 1937, si laureò in Letteratura inglese all'Università di Cornell nel 1958 e lavorò come redattore per la Boeing. Dopo di ciò, niente di niente. E nemmeno una foto o, meglio, una dei suoi anni scolastici in cui si vede un adolescente francamente

brutto e che non deve necessariamente essere Pynchon: con ogni probabilità è una cortina di fumo.

José Antonio Gurpegui riferisce un aneddoto che anni fa gli raccontò il suo compianto amico Peter Messent, professore di Letteratura angloamericana all'Università di Nottingham. Messent fece la sua tesi su Pynchon ed era naturalmente ossessionato dall'idea di conoscere lo scrittore che tanto aveva studiato. Dopo non pochi contrattempi, riuscì a ottenere un breve incontro a New York con il brillantissimo autore di *Uincanto del lotto 49*. Gli anni passarono e quando Messent era ormai diventato il prestigioso professor Messent, autore di un famoso libro su Hemingway, venne invitato, a Los Angeles, a una riunione di amici intimi di Pynchon. Con sua grande sorpresa, il Pynchon di Los Angeles non era assolutamente la stessa persona che aveva incontrato anni prima a New York, eppure, proprio come l'altro, conosceva perfettamente la sua opera, fin nei dettagli più insignificanti. Al termine della serata, Messent osò segnalare la duplicità di personaggi, al che Pynchon, o chiunque fosse, rispose senza batter ciglio:

"Allora lei dovrà decidere qual è quello vero".

80.

Tra gli scrittori antibartlebyani spicca come un astro rilucente l'insensata energia di Georges Simenon, il più prolifico scrittore in lingua francese di tutti i tempi. Tra il 1919 e il 1980 pubblicò centonovanta romanzi con diversi pseudonimi, centonovantatré a suo nome, venticinque opere autobiografiche e più di un migliaio di racconti, oltre agli articoli giornalistici e a una gran quantità di volumi di testi dettati e



inediti. Nel 1929, il suo comportamento antibartleby sfiora la provocazione: scrisse quarantun romanzi.

"Cominciavo la mattina molto presto," spiegò una volta Simenon, "generalmente verso le sei, e finivo nel tardo pomeriggio; questo voleva dire due bottiglie e ottanta pagine (...). Lavoravo molto in fretta, in certe occasioni riuscivo a scrivere otto racconti al giorno."

Sconfinando nell'insolenza antibartleby, Simenon parlò in una certa occasione di come arrivò a elaborare a poco a poco una tecnica di esecuzione, un metodo personale che, una volta conquistato, rende infinite le possibilità che l'opera di uno scrittore si estenda senza permettere l'apparizione della minima ombra di un *preferirei non farlo*: "All'inizio, ci mettevo dodici giorni a scrivere un romanzo, fosse o no un Maigret; siccome mi sforzavo di condensare di più, di eliminare dal mio stile ogni tipo di ornamento o dettaglio accessorio, a poco a poco passai da undici giorni a dieci e poi a nove. E adesso ho raggiunto per la prima volta la meta di sette".

Per quanto sbalorditivo sia il caso di Simenon, lo è ancora di più quello di Paul Valéry, scrittore molto vicino alla sensibilità bartleby - soprattutto in *Monsieur Teste*, come abbiamo già visto -, che tuttavia ci ha lasciato le ventinove- mila pagine dei suoi *Cahiers*. Ma per quanto tutto ciò sia sconcertante, ho imparato a non sorprendermi più di niente. Quando qualcosa mi sconcerta, ricorro a un trucco alla buona che mi ridà la tranquillità: penso semplicemente a Jack London, che, nonostante fosse minato dall'alcolismo, fu uno dei promotori del proibizionismo negli Stati Uniti. Alla sensibilità bartleby si addice non scandalizzarsi di nulla.

Giorgio Agamben - legato a quelli del No dal suo libro *Bartleby o della contingenza* (1993) - pensa che stiamo diventando poveri e nel suo *Idea della prosa* (1985) formula questa lucida diagnosi: "E curioso osservare come un certo numero di opere filosofiche e letterarie, scritte tra il 1915 e il 1930, detengano ancora le chiavi della sensibilità della nostra epoca e che l'ultima descrizione convincente dei nostri stati d'animo e dei nostri sentimenti risalga, in sostanza, a più di cinquant'anni fa".

Parlando dello stesso argomento, il mio amico Juan spiega così la sua teoria secondo cui dopo Musil (e Felisberto Hernández) non c'è più molto da scegliere: "Una delle distinzioni più generali che si possono stabilire tra i romanzieri anteriori e posteriori alla Seconda guerra mondiale risiede nel fatto che quelli di prima del 1945 solevano possedere una cultura che impregnava e configurava i loro romanzi, mentre quelli successivi a tale data di solito ostentano, salvo che nei procedimenti letterari (che sono gli stessi), una totale indifferenza verso la cultura ereditata".

In un testo del portoghese Antonio Guerreiro - in cui ho trovato la citazione di Agamben - ci si chiede se si possa parlare oggi di impegno in letteratura. Con che cosa e a cosa si impegna chi scrive?

Troviamo questa stessa domanda, ad esempio, anche nell'Handke di *Il mio anno nella baia di nessuno*. Su cosa bisogna scrivere e su cosa no? Si può sopportare lo sfasamento perenne tra la parola nominante e la cosa nominata? Quando non è troppo presto né troppo tardi? E già tutto scritto?

In *Letture compulsive*, Félix de Azua sembra suggerire che solo partendo dalla più ferma negatività, ma credendo che il potenziale della parola letteraria non si è ancora esaurito (o

desiderandolo), sarà possibile risvegliarci dall'incubo attuale, dall'incubo nella baia di nessuno.

E Guerreiro sembra d'accordo quando sostiene che nel sospetto, nella *negazione*, la cattiva coscienza dello scrittore forgiata nelle opere degli autori della costellazione Bartleby - Hofmannsthal, Walser, Kafka, Musil, Beckett, Celan -, bisogna scovare l'unica strada che resta aperta all'autentica creazione letteraria.

Dato che si è persa ogni illusione di una totalità rappresentabile, bisogna reinventare le nostre stesse modalità di rappresentazione. Scrivo questo mentre ascolto musica di Chet Baker, sono le undici e mezzo di sera del 7 agosto '99, la giornata è stata particolarmente calda, molto afosa. Ormai si avvicina, spero, l'ora del sonno, sicché finisco e lo faccio con la fiducia che è altrettanto possibile che ci tocchi attraversare ancora tunnel molto oscuri oppure che la nostra ricerca dell'unico cammino percorribile rimasto - quello che, nella loro negatività, hanno aperto Bartleby e compagnia - ci conduca a una serenità che un giorno o l'altro il mondo dovrà meritarsi: quella di sapere che, come diceva Pessoa, l'unico mistero è che c'è chi pensa al mistero.

## 82.

C'è chi ha smesso di scrivere per sempre credendosi immortale.

È il caso di Guy de Maupassant, che nacque nel 1850 nel castello normanno di Miromesnil. Sua madre, l'ambiziosa Laura de Maupassant, voleva a ogni costo un uomo illustre in famiglia. Perciò affidò il figlio a un tecnico della grandezza

letteraria, lo affidò a Flaubert. Suo figlio sarebbe stato quel che ancor oggi chiamiamo "un grande scrittore".

Flaubert educò il giovane Guy, che non cominciò a scrivere fin quando non ebbe compiuto trent'anni ed era ormai sufficientemente preparato per diventare uno scrittore immortale. Ovviamente, un buon maestro lo aveva avuto. Flaubert era un maestro senza pari, ma, com'è noto, un gran maestro non garantisce che venga fuori un buon discepolo. L'ambiziosa madre di Maupassant non lo ignorava e temeva che, malgrado il grande maestro, niente avrebbe funzionato. Invece non fu così. Maupassant cominciò a scrivere e si rivelò immediatamente un grandissimo narratore. Nei suoi racconti si avvertono straordinarie doti d'osservazione, un piglio sicuro nel ritrarre personaggi e ambienti, insieme a uno stile personalissimo, nonostante l'influsso di Flaubert.

In poco tempo, Maupassant diventa una stella della letteratura e ne ricava di che vivere lussuosamente. E acclamato da tutti, tranne che dall'Académie, i cui piani non prevedono la consacrazione di Maupassant come *immortel*. La miopia dell'Académie non è una novità, visto che anche Balzac, Flaubert e Zola ne sono rimasti fuori. Maupassant però, ambizioso come sua madre, non si rassegna a non essere immortale e cerca una compensazione naturale all'indolenza degli accademici francesi. La troverà in una spirale di narcisismo che lo porterà a credersi immortale a tutti gli effetti.

Una sera, dopo aver cenato con sua madre a Cannes, torna a casa e fa un esperimento un po' azzardato: vuole accertarsi di essere immortale. Il suo maggiordomo, il fedele Tassart, si sveglia di soprassalto a causa di uno sparo che riecheggia per tutta la casa.

Maupassant, in piedi davanti al letto, è contentissimo di poter raccontare al suo maggiordomo, che irrompe nella camera del padrone con il berretto da notte e reggendosi le

mutande con le mani, la straordinaria cosa che gli è appena successa.

"Sono invulnerabile, sono immortale!" grida Maupassant. "Mi sono tirato un colpo di pistola alla testa e ne sono uscito incolume. Non ci credi? Allora guarda."

Maupassant appoggia di nuovo la canna della pistola alla tempia e preme il grilletto; una detonazione simile avrebbe potuto abbattere le pareti, ma l'"immortale" Maupassant rimane dritto in piedi davanti al letto.

"Mi credi adesso? Niente può più farmi male. Potrei sgozzarmi e di sicuro non sgorgerebbe sangue."

Maupassant in quel momento non lo sa, ma non scriverà mai più nulla.

Di tutte le descrizioni di questa "scena immortale", quella di Alberto Savinio in *Maupassant e "l'altro"* è la più brillante, per la geniale sintesi di umorismo e tragedia.

"Maupassant," scrive Savinio, "passa senza por tempo in mezzo dalla teoria alla pratica, afferra sulla tavola un tagliacarte di metallo in forma di pugnale, si colpisce alla gola per una dimostrazione d'invulnerabilità anche all'arma bianca, ma l'esperimento lo smentisce: il sangue schizza fuori a getto, poi viene giù a fiotti sul colletto, sulla cravatta, sul panciotto."

Maupassant, da quel giorno e fino alla sua morte (che non sarebbe tardata molto), non scrisse più nulla, leggeva soltanto giornali in cui si diceva "Maupassant è diventato pazzo". Il fedele Tassart gli portava ogni mattino, insieme al caffelatte, giornali su cui lo scrittore vedeva la propria fotografia con sotto commenti di questo tipo: "Continua la follia dell'immortale signor Guy de Maupassant".

Maupassant non scrive più nulla, non perché non si occupa più di nulla o non gli accadono cose su cui potrebbe scrivere, bensì perché semplicemente non intende prendersi la briga di farlo: la sua opera è conclusa perché lui è immortale. Eppure

gli succedono cose che meriterebbero di essere raccontate. Un giorno, ad esempio, guarda fisso al suolo e vede un brulichio di insetti che lanciano a grande distanza spruzzi di morfina. Un altro giorno, fa trasalire Tassart con l'idea che bisognerebbe scrivere al papa Leone XIII.

"Il signore si rimetterà a scrivere?" chiede terrorizzato Tassart.

"No, sarai tu a scrivere al papa di Roma."

Maupassant voleva suggerire a Leone XIII la costruzione di tombe di lusso per immortali come lui: tombe al cui interno una corrente d'acqua, molto calda o molto fredda, lavasse e conservasse i corpi.

Verso la fine dei suoi giorni, Maupassant va in giro gattoni per la propria stanza e lecca le pareti come se stesse scrivendo con la lingua. E infine un giorno chiama Tassart e chiede che gli portino una camicia di forza. Chiese che gli portassero quella camicia, ha scritto Savinio, "come si chiede una birra a un cameriere".

## 83.

Marianne Jung, che nacque nel novembre del 1784 in una famiglia di attori di oscure origini, è la scrittrice occulta più affascinante della storia del No.

Da bambina, lavorava come comparsa, ballerina e caratterista, cantando nel coro o eseguendo passi di danza, vestita da Arlecchino, mentre usciva da un uovo enorme che si aggirava per il palcoscenico. Quando aveva sedici anni, un uomo la comprò. Il banchiere e senatore Willemer la vide a Francoforte e se la portò a casa, dopo aver pagato a sua madre duecento fiorini d'oro e una pensione annua. Il senatore le fece

da Pigmalione e Marianne imparò le buone maniere, il francese, il latino, l'italiano, il disegno e il canto. Vivevano insieme da quattordici anni e il senatore stava pensando seriamente di sposarsi con lei, quando apparve Goethe, che aveva sessantacinque anni ed era in uno dei suoi momenti più creativi, stava scrivendo le composizioni del *Divano occidentale-orientale*, rielaborazione delle liriche persiane di Hafis. In una poesia del *Divano* appare la bellissima Suleika e dice che tutto è eterno dinnanzi allo sguardo di Dio e che si può amare questa vita divina, per un attimo, in lei stessa, nella sua bellezza tenera e fugace. Questo dice Suleika in alcuni versi immortali di Goethe. Ma in realtà ciò che dice Suleika non fu scritto da Goethe, bensì da Marianne.

In *Danubio* Claudio Magris dice: "Il *Divano*, e l'altissimo dialogo amoroso che esso comprende, reca il nome di Goethe. Ma Marianne non è solo la donna amata e cantata nella poesia; è anche l'autrice di alcune delle liriche più elevate, in senso assoluto, di tutto il *Divano*. Goethe le integrò e le pubblicò nella raccolta con il suo nome; appena nel 1869, tanti anni dopo la morte del poeta e nove dopo la morte di Suleika, il filologo Hermann Grimm, cui Marianne aveva confidato il segreto e mostrato il carteggio con Goethe, rese noto che la donna aveva scritto quelle pochissime ma altissime liriche del *Divano*".

Marianne Jung, dunque, scrisse nel *Divano* pochissime poesie, che si annoverano tra i capolavori della lirica mondiale, e poi non scrisse più niente, mai, preferì tacere.

E la più segreta delle scrittrici del No. "Una volta nella mia vita," disse molti anni dopo aver scritto quei versi, "mi accorsi di sentire qualcosa di nobile, di essere capace di dire cose dolci e sentite con il cuore, ma il tempo le ha non tanto distrutte, quanto cancellate."

Magris considera possibile che Marianne Jung si sia resa conto che la poesia aveva senso solo se nasceva da un'esperienza totale come quella che aveva vissuto lei e che, passato quel momento di grazia, anche la poesia se n'era andata.

## 84.

Molto più di Gracq, Salinger e Pynchon, l'uomo che si faceva chiamare B. Traven è stato l'autentica espressione di quello che definiamo uno "scrittore occulto".

Molto più di Gracq, Salinger e Pynchon messi insieme. Perché il caso di B. Traven è saturo di sfumature eccezionali. Tanto per cominciare, non si sa dove sia nato e lui non volle mai chiarirlo. Secondo alcuni, l'uomo che diceva di chiamarsi B. Traven era un romanziere statunitense nato a Chicago. Secondo altri, era Otto Feige, scrittore tedesco che aveva avuto problemi con la giustizia per via delle sue idee anarchiche. Ma si diceva anche che in realtà fosse Maurice Rethenau, figlio del fondatore della multinazionale Aeg, e c'era anche chi assicurava che fosse figlio dell'imperatore Guglielmo II.

Pur avendo concesso la sua prima intervista nel 1966, l'autore di romanzi come *Il tesoro della Sierra Madre* o *Il ponte nella giungla* insistette sul diritto al segreto per quanto riguarda la sua vita privata, e perciò la sua identità continua a essere un mistero.

"La storia di Traven è la storia della sua negazione," ha scritto Alejandro Gándara nel prologo a *Il ponte nella giungla*. Infatti, è una storia su cui non abbiamo dati e non se ne possono avere, il che equivale a dire che questo è l'unico dato autentico. Negando qualunque passato, negò qualunque presente, cioè qualunque presenza. Traven non è mai esistito,



nemmeno per i suoi contemporanei. E uno scrittore del No molto particolare e c'è qualcosa di assai tragico nella forza con cui rifiutò l'invenzione della sua identità.

"Questo scrittore occulto," ha detto Walter Rehmer, "riassume nella sua identità assente la coscienza tragica della letteratura moderna, la coscienza di una scrittura che, esposta alla sua insufficienza e impossibilità, fa di questa esposizione la propria questione fondamentale."

Queste parole di Walter Rehmer - me ne sono appena reso conto - potrebbero riassumere anche i miei sforzi in questo insieme di note senza testo. Anche di loro si potrebbe dire infatti che riuniscono tutta o almeno una parte della coscienza di una scrittura che, esposta alla sua impossibilità, fa di questa esposizione la propria questione fondamentale.

Insomma, penso che le frasi di Rehmer abbiano fatto centro, ma che se Traven le avesse lette, dapprima sarebbe rimasto stupefatto, e poi si sarebbe sbellicato dalle risate. Di fatto, io sono sul punto di reagire in questo modo, dato che in fin dei conti detesto l'opera saggistica di Rehmer per la sua solennità.

Torno a Traven. La prima volta che sentii parlare di lui è stato in Messico, a Puerto Vallarta, in una taverna dei sobborghi. Successe qualche anno fa, nel periodo in cui usavo i miei risparmi per viaggiare all'estero in agosto. Sentii parlare di Traven in quella taverna. Ero appena arrivato da Puerto Escondido, una località che, a causa del suo peculiare nome, sarebbe stata lo scenario più adatto perché qualcuno mi parlasse del più nascosto tra gli scrittori. Invece non avvenne lì, bensì a Puerto Vallarta, dove per la prima volta qualcuno mi raccontò la storia di Traven.

La taverna di Puerto Vallarta distava poche miglia dalla casa dove trascorse gli ultimi anni della sua vita John Huston - che diresse il film di *Il tesoro della Sierra Madre* -, rifugiato a Las Caletas, una proprietà di fronte al mare e circondata dalla

giungla, una specie di porto della selva invariabilmente sconvolto dagli uragani del golfo.

Nel suo libro di memorie, Huston racconta che scrisse il copione di *Il tesoro della Sierra Madre* e ne mandò una copia a Traven, che gli rispose con venti pagine fitte di suggerimenti dettagliati riguardo alla costruzione delle scenografie, le luci e altre faccende.

Huston era curioso di conoscere il misterioso scrittore, che già in quel periodo aveva la fama di nascondere il suo vero nome. "Riuscii," dice Huston, "a strappargli una vaga promessa di incontrarci all'Hotel Bamer di Città del Messico. Mi ci recai e aspettai. Ma lui non si presentò. Una mattina, quasi una settimana dopo il mio arrivo, mi svegliai poco dopo l'alba e vidi che ai piedi del mio letto c'era un tizio, un uomo che mi tese un biglietto da visita che diceva: 'Hal Croves. Traduttore. Acapulco e San Antonio'".

Poi quell'uomo mostrò una lettera di Traven, che Huston lesse ancora a letto. Traven diceva che era malato e che non aveva potuto presentarsi all'appuntamento, ma che Hal Croves era un suo grande amico e della sua opera ne sapeva tanto quanto lui, quindi era autorizzato a rispondere a qualunque domanda che il regista volesse rivolgergli.

Difatti, Croves, che dichiarò di essere l'agente cinematografico di Traven, sapeva tutto sull'opera di questi. Croves assistette alle riprese del film per due settimane collaborando attivamente. Era un uomo strano e cordiale, con cui era piacevole fare conversazione (anche se a volte diventava interminabile, sembrava un libro di Carlo Emilio Gadda), sebbene alla lunga i suoi temi preferiti fossero il dolore umano e l'orrore. Quando lasciò il set, Huston e i suoi aiutanti cominciarono a mettere insieme vari indizi e si resero conto che quell'agente cinematografico era un impostore, molto probabilmente era lo stesso Traven.

Quando il film arrivò nelle sale, il mistero dell'identità di B. Traven divenne di moda. Si giunse a dire che dietro quel nome c'era un gruppo di scrittori dell'Honduras. Secondo Huston, Hai Croves era senza dubbio di origine europea, tedesca o austriaca; la cosa strana era che i suoi romanzi narravano le esperienze di un americano in Europa occidentale, in mare e in Messico, ed erano esperienze che si notava da lontano un miglio che erano state vissute in prima persona.

Il mistero dell'identità di Traven divenne così di moda che una rivista messicana mandò due reporter a spiare Croves con l'intento di scoprire chi era realmente l'agente cinematografico di Traven. Lo trovarono che gestiva un piccolo deposito sul limite della selva, presso Acapulco. Sorvegliarono il magazzino fino a quando videro uscire Croves diretto verso la città. Allora entrarono forzando la serratura della porta ed esaminarono il suo scrittoio, dove trovarono tre manoscritti firmati da Traven e le prove che Croves utilizzava un altro nome: Traven Torsvan.

Altre indagini giornalistiche scoprirono che aveva un quarto nome: Ret Marut, uno scrittore anarchico scomparso dal Messico nel 1923. Quindi i dati coincidevano. Croves morì nel 1969, qualche anno dopo essersi sposato con la sua collaboratrice Rosa Elena Lujàn. Un mese dopo la sua morte, la vedova confermò che B. Traven era Ret Marut.

Scrittore schivo come pochi altri, Traven utilizzò, tanto nella finzione che nella realtà, una travolgente varietà di nomi per coprire quello vero: Traven Torsvan, Arnolds, Traves Torsvan, Barker, Traven Torsvan Torsvan, Berick Traven, Traven Torsvan Croves, B.T. Torsvan, Ret Marut, Rex Marut, Robert Marut, Traven Robert Marut, Fred Maruth, Fred Mareth, Red Marut, Richard Maurhut, Albert Otto Max Wienecke, Adolf Rudolf Feige Kraus, Martinez, Fred Gaudet, Otto Wiencke, Lainger, Goetz Ohly, Anton Rider- schdeit,

Robert Beck-Gran, Arthur Terlelm, Wilhelm Schei- der, Heinrich Otto Baker e Otto Torsvan.

Ebbe meno nazionalità che nomi, ma abbondò anche in questo campo. Disse di essere inglese, nicaraguense, croato, messicano, tedesco, austriaco, statunitense, lituano e svedese.

Uno di quelli che cercarono di scrivere la sua biografia, Jonah Raskin, per poco non ammattì durante l'impresa. Contò, sin dal primo momento, sulla collaborazione di Rosa Elena Luján, ma ben presto si rese conto che neanche la vedova sapeva con certezza chi diavolo fosse Traven. Una figliastra di questi, inoltre, contribuì a ingarbugliare tutto definitivamente assicurando di aver visto suo padre parlare con il signor Hai Croves.

Jonah Raskin finì con l'abbandonare l'idea della biografia e scrisse la storia della sua vana ricerca del vero nome di Traven, storia delirante e romanzesca. Raskin decise di abbandonare le ricerche quando si rese conto che stava mettendo in pericolo la sua salute mentale; aveva cominciato a vestirsi con gli abiti di Traven, si metteva i suoi occhiali, si faceva chiamare Hal Croves...

B. Traven, il più occulto degli scrittori occulti, mi ricorda il protagonista di *L'uomo che fu Giovedì*, di Chesterton. In tale romanzo si parla di una vasta e pericolosa cospirazione portata avanti in realtà da un solo uomo che, come dice Borges, inganna tutti "con l'aiuto di barbe finte, maschere e pseudonimi".

Traven si nascondeva, io ho intenzione di nascondermi, il sole si nasconde domani, arriva l'ultima eclisse totale del

millennio. E ormai la mia voce sta diventando lontana mentre si prepara a dire che se ne va, va a sperimentare altri luoghi. Solo io sono esistita, dice la voce, se parlando di me si può parlare di vita. E dice che si eclissa, che se ne va, che terminare qui sarebbe perfetto, ma si chiede se questo sia auspicabile. E risponde a se stessa di sì: è auspicabile, finire qui sarebbe meraviglioso, sarebbe perfetto, chiunque essa sia, dovunque si trovi.

## 86.

Alla fine dei suoi giorni, Tolstoj vide nella letteratura una maledizione e la rese il più ossessivo oggetto del suo odio. Rinunciò allora a scrivere, perché disse che la scrittura era la massima responsabile del suo fallimento morale.

E una notte scrisse sul proprio diario l'ultima frase della sua vita, una frase che non riuscì a terminare: "*Fais ce que dois, advienne que pourra*" (Fai quello che devi, succeda quel che succeda). Si tratta di un proverbio francese che a Tolstoj piaceva molto. La frase rimase così:

*Fais ce que dois, adv...*

Nella fredda oscurità che precedette l'alba del 28 ottobre 1910, Tolstoj, che aveva ottantadue anni e in quel momento era lo scrittore più famoso del mondo, uscì in segreto dalla sua ancestrale residenza di Jasnaja Poljana e intraprese l'ultimo viaggio. Aveva rinunciato per sempre alla scrittura e, con lo strano gesto della sua fuga, preannunciava la coscienza moderna secondo cui tutta la letteratura è la negazione di se stessa.

Dieci giorni dopo la sua scomparsa, morì nella casa di legno del direttore della stazione ferroviaria di Astapovo, un villaggio di cui pochi russi avevano sentito parlare. La sua fuga aveva avuto un brusco finale in quel luogo triste e remoto, dove lo avevano obbligato a scendere da un treno diretto al Sud. L'esposizione al freddo nei vagoni di terza classe del treno, senza riscaldamento, pieni di fumo e correnti d'aria, gli aveva provocato una polmonite.

Dietro di lui rimaneva la sua casa di famiglia abbandonata, e sul suo diario - anch'esso abbandonato dopo sessanta- tre anni di fedeltà - l'ultima frase della sua vita, la frase interrotta, persa nel suo deliquio bartleby:

*Fais ce que dois, adv...*

Molti anni dopo Beckett dirà che persino le parole ci abbandonano e che con questo si è detto tutto.